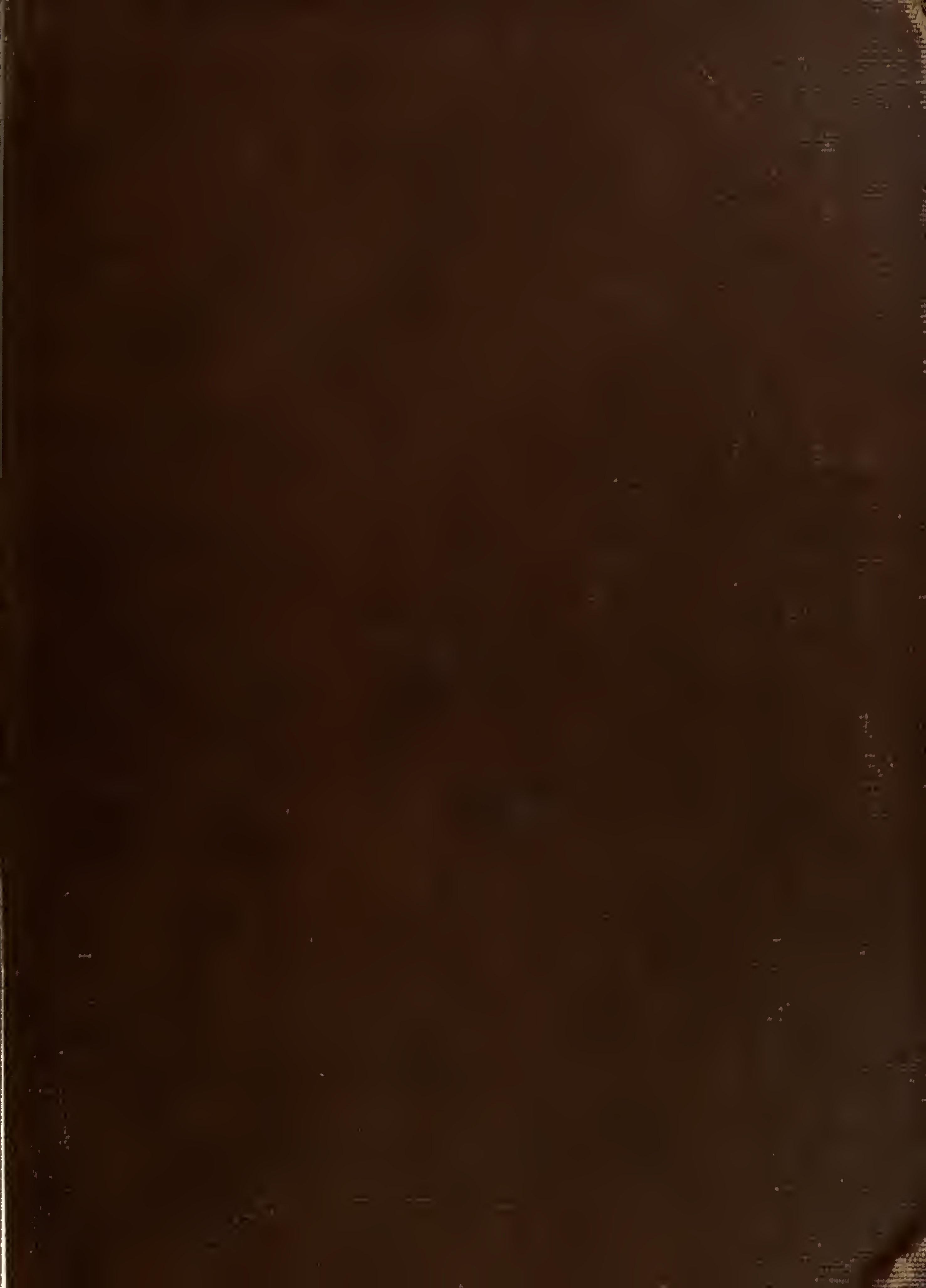








JAHRBUCH

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND II.

1887.

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1888.

INHALT.

	Seite
Chr. Belger Zur Statue eines Faustkämpfers (Antike Denkmäler I, 4) . .	192
J. Böhlau Frühattische Vasen (Tafel 3—5)	33
„ Eine melische Amphora (Tafel 12)	211
A. Conze Bronzestatuette eines Hermes (Tafel 9)	133
F. Dümmler Vasen aus Tanagra und Verwandtes (Tafel 2)	18
„ Silberner Schmuck aus Cypern (Tafel 8)	85
„ Attische Lekythos aus Cypern (Tafel 11)	168
F. von Duhn Charonlekythen (Antike Denkmäler I, 23)	240
A. Gercke Apollon der Galliersieger	260
F. Hauser Zur Tübinger Bronze	95
H. Heydemann Seilenos vor Midas	112
„ Hetaere Kallipygos	125
F. Koepp Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen	118
„ Giganten in Waffenrüstung	265
E. Kuhnert Eine neue Leukippidenvase	271
G. Loeschcke Archaische Niobidenvase (Antike Denkmäler I, 22) . . .	275
E. Löwy Zu den griechischen Künstlerinschriften	72
„ Zwei Reliefs der Villa Albani	107
M. Mayer Amazonengruppe (Tafel 7)	77
A. Michaelis Zur Erinnerung an Wilhelm Henzen	1
A. Milchhöfer Reliefs von Votivträgern	23
J. C. Morgenthau »Athena und Marsyas«	193
C. Robert Manes im Berliner Museum	179
„ Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses	244
H. von Rohden Zum Hermes des Praxiteles (Tafel 6)	66
R. O. Schmidt Zum Sarkophagrelief in der Villa Albani (Zoëga I, 52)	127
K. Sittl Der Hesiodische Schild des Herakles	182
F. Studniczka Die bemalten Deckziegel	69
„ Antenor der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei (Tafel 10)	135
L. von Sybel Zwei Bronzen (Tafel 1)	13
K. Wernicke Der Triton von Tanagra	114
F. Winter Zur altattischen Kunst (Tafel 13. 14)	216
Erwerbungen des British Museum im Jahre 1886	196
Erwerbungen der Königl. Museen zu Berlin im Jahre 1886:	
I. Sammlung der griechich-römischen Sculpturen und Abgüsse (O. Puchstein)	198
II. Antiquarium (A. Furtwängler)	199
Bibliographie	73. 128. 206. 282
Register	288

ABBILDUNGEN.

			Seite
Tafel 1.	Bronzene Helmwange im Berliner Museum	vergl.	13
2.	Archaische Vasen	„	18
3.	Archaische Kanne aus Analatos	„	33
4.	Archaischer Krater aus Theben	„	„
5.	Archaische Amphora vom Hymettos	„	„
6.	Pompejanisches Wandbild	„	66
7.	Amazonengruppe in Villa Borghese	„	77
8.	Schmucksachen aus Cypern	„	85
9.	Bronzestatuette eines Hermes	„	133
10.	Köpfe von Antenor	„	135
11.	Lekythos aus Cypern	„	168
12.	Melische Amphora	„	211
13.	Altattischer weiblicher Kopf	„	216
14.	Desgleichen vom Weihgeschenke des Euthydikos	„	„

Seite 13. Sitzender Mann, Bronze im British Museum.
24. Relieffragmente in Athen.
42 ff. Frühattische Thongefäfse in Athen, London, Berlin.
69. Bemalter Deckziegel, Schema.
86. Grabkammer auf Cypern.
88. Thongefäfse daher.
99. Innenbild einer Trinkschale in Leyden.
100. Vasenbilder aus Neapel und im British Museum.
101. Kyzikenisches Münzbild.
105. Gemälde einer Trinkschale im Berliner Museum.
107. Relief in Villa Albani.
109. Relief in Villa Albani.
111. Relief im Heiligthume bei Epidauros.
113. Vasenbild in Neapel.
125. Vasenbild in Neapel.
133. Bronzestatuette eines Hermes.
135. Weihinschrift des Nearchos.
136. Basis und Plinthe des Weihgeschenkes des Nearchos.
138. Gewandmuster der Statue vom Weihgeschenke des Nearchos.
140. Pfeilerkapitell.
„ Scherbe einer panathenäischen Amphora.
141. Weihgeschenk des Nearchos, wiederhergestellt.
143. Weihinschrift des Kriton.
144. Inschrift des Euphronios.
145. Weihinschrift des Nesiades (?).
161. Ostrakon des Xanthippos.
163. Lekythos aus Eretria.
164. Innenbild einer Thonschale aus Athen.

Seite 179. Manes im Berliner Museum.
194. Krater aus einem Vasenbilde.
200. Knieender Silen, Thonfigur.
201. Die Dioskuren, Ausgufs einer Thonform aus Tarent.
„ Thonform aus Tarent.
202. Thonfigürchen aus Jenitze.
203. Venus Victrix, Bronzerelief aus Beirut.
204. Artemis, Bronzestatuette aus Thesprotien.
„ Widderförmiges Thongefäfs.
212. Von der Rückseite der melischen Amphora.
217. Gewandsaum vom Weihgeschenke des Euthydikos.
219. Bruchstück vom Weihgeschenke des Euthydikos.
220. Weihinschrift des Euthydikos.
225. Zur Gesichtstheilung.
230. 231. Scherben einer Schale (des Duris?).
234. Apollon, Statue und Vasenbild.
235. Männlicher Kopf, Statue und Vasenbild.
236. Von einer Lekythos aus Eretria.
244. Bestrafung der Auge, Relief.
245. Telephos und Auge im Brautgemach, Relief.
246. Telephos mit Orestes am Altare, Relief.
249. Verwundung des Telephos, Relief.
251. Telephos und die Achaeerfürsten beim Mahle, Relief.
254. Hiera im Kampfe am Kaikos, Relief.
256. Heloros und Aktaios im Kampfe am Kaikos, Relief.

ZUR ERINNERUNG AN WILHELM HENZEN.

Am Freitag dem 28. Januar stand im Bibliothekssaale des archäologischen Instituts auf dem Kapitol zur gewöhnlichen Stunde der öffentlichen Sitzungen ein Sarg aufgebahrt, bedeckt mit Kränzen und Palmzweigen, umgeben von Männern verschiedener Nationalitäten, darunter nicht wenigen von gefeiertem Namen, die alle von dem gleichen tiefen Schmerz ergriffen waren. Acht Jünglinge, Gäste des capitolinischen Hauses, trugen den Sarg hinaus; die städtische Garde und die Aufseher der römischen Ausgrabungen erwarteten ihn am Fuſse der groſsen Treppe und geleiteten den ernsten Zug auf dem langen Weg bis zu den Cypressen an der Cestiuspyramide durch die lautlos harrende Menge; aller Verkehr von Wagen und Straſsenbahn war so lange auf Anordnung der Obrigkeit gehemmt. Der Mann, dem alle diese Ehren galten, war der langjährige erste Sekretär des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Wilhelm Henzen.

Johannes Heinrich Wilhelm Henzen war am 24. Januar 1816 in Bremen geboren. Sein Vater war Kaufmann. Früh verwaist verlebte der kränkliche Knabe eine sehr stille Jugend, als wahrer Musterschüler ganz dem Studium an dem heimischen Gymnasium ergeben, das er um Ostern 1836 mit dem sehr selten verliehenen Zeugnis ersten Grades verlieſs. Um Philologie zu studieren, begab er sich nach Bonn, wo der schüchterne, allem studentischen Treiben abholde Jüngling sich in inniger, für das ganze Leben dauernder Freundschaft an seinen etwas älteren Landsmann Nikolaus Delius anschloſs. Unter seinen Lehrern stand Welcker an erster Stelle; auſser der klassischen Philologie umfaſsten seine Studien auch Sanskrit und neuere Sprachen. Im Frühjahr 1838 vertauschte Henzen die Bonner mit der Berliner Universität. Fünf Semester widmete er sich hier philologisch-historischen und geographischen Studien; auſser Boeckh, dessen Vorlesungen ihn besonders angezogen zu haben scheinen, hörte er Ranke, Ritter, Droysen, Savigny, Trendelenburg und andere, während Lachmanns Name, und zwar mit einer Vorlesung über altdeutsche Grammatik, erst im letzten Semester in seinem Anmeldebuch erscheint. Zugleich reifte Henzen, obschon beständig mit seiner Kränklichkeit kämpfend, zu voller innerer Festigkeit heran. Den Abschluſs seiner Universitätszeit bildete seine Promotion in Leipzig im Sommer 1840. Seine sorgfältige, nicht immer genügend beachtete Abhandlung über Polybios' Leben[1] zeigt bereits die sichere methodische Art wissenschaftlicher Untersuchung, die allen seinen Arbeiten eigen ist.

Bald nach seiner Promotion trat Henzen eine gröſsere Reise an, von der er schwerlich vermuthete, daſs sie ihn für immer aus dem Vaterlande entführen würde.

---

[1]) *Quaestionum Polybianarum specimen, continens vitam.* Berlin 1840.

Zunächst gieng er nach Paris und London. Dem dortigen Aufenthalt verdankte Henzen namentlich die Leichtigkeit im schriftlichen und mündlichen Gebrauch beider Sprachen. Dann begab er sich nach Rom, wo er mit seinem Lehrer Welcker zusammentraf. Diesen, dem er einst als eifriger Zuhörer lieb geworden war, durfte er im Januar 1842 auf seiner Reise nach Griechenland begleiten. An seiner Seite lernte er Athen kennen und mit ihm zusammen machte er lehr- und genufsreiche Ausflüge in den Peloponnes und nach Nordgriechenland, während er darauf verzichten mufste dem Meister auch nach Kleinasien zu folgen. Inzwischen schlofs Henzen in Athen enge Freundschaft mit seinem Bremer Landsmanne dem feinsinnigen Ulrichs; beide holten Welcker bei seiner Rückkehr aus Kleinasien in Syra ab zu einer kurzen Inselfahrt auf königlichem Kutter. Henzen brachte von dieser griechischen Reise ein lebhaftes Interesse für griechische Alterthümer und für griechische Topographie zurück. Ein Ausflug nach Sicilien, an dem aufser Welcker auch Karl Gottlob Zumpt und Emil Braun theilnahmen, schlofs sich daran an. Im November 1842 traf Henzen wieder in Rom ein.

Hier fand er seinen natürlichen Anschlufs beim archäologischen Institut, das damals unter Emil Brauns Leitung stand. Da der zweite Sekretär Wilhelm Abeken um seiner Gesundheit willen schon seit länger in Deutschland abwesend war, zog Braun Henzen zur Hilfeleistung heran. Henzen unterzog sich dieser Aufgabe aus reiner Liebe zur Sache und bewährte sich dabei so, dafs er nach Abekens bald erfolgtem Tode (29. Jan. 1843) mit einem bescheidenen Monatsgehalt angestellt ward. Sein Fleifs, sein Eifer und sein bei Gelehrten so seltenes Geschick für alles Geschäftliche stellten seinen Werth bald in volles Licht. Es ergab sich aber auch sogleich eine Gelegenheit sich bei den Römern in vortheilhaftester Weise einzuführen. Im Sommer 1842 hatte die päpstliche Akademie für Archäologie eine Erklärung des borghesischen Gladiatorenmosaiks aus Torrenuova als Preisaufgabe gestellt. Henzen machte sich an die Arbeit und gieng über die vorgezeichnete Aufgabe weit hinaus, indem er gründliche Untersuchungen über die Geschichte der amphitheatralischen Spiele und über das Gladiatorenwesen vorausschickte. Die Preisrichter (Canina, Cardinali, Melchiorri) erkannten der Arbeit den Preis zu, und an dem Palilientage 1843 erhielt Henzen in feierlicher Sitzung der Akademie in der Villa Borghese die goldene Medaille[2]. Während sich Henzen so auf römischem Boden heimisch machte, knüpften seine Vorträge und Arbeiten im Institut noch vorwiegend an die griechische Reise an. Kunstwerke wie die athenischen Grabvasen, topographische Fragen, griechische Inschriften nahmen sein Interesse in Anspruch. Seiner Pietät gegen den jüngst verstorbenen Ulrichs wurde auch die Übersetzung von dessen nachgelassenen Reiseberichten für die Annalen (1846. 1848) verdankt, und noch später (1852) bearbeitete er die von Falkener aus Kleinasien mitgebrachten griechi-

[2]) *Explicatio musivi in Villa Burghesiana asservati, quo certamina amphitheatri repraesentata extant, quam collegium pontificium antiquitatibus Romanis explicandis institutum praemio extra ordinem donavit anno MDCCCXLIII* (Rom 1845) in den *Dissertazioni della Pontif. Accademia Romana di archeologia* XII (1852) S. 73—157.

schen Inschriften, sowie das Fragment einer neuentdeckten griechischen Chronik (1853).

Von den griechischen war der Weg zu den lateinischen Inschriften nicht weit. Braun wünschte lebhaft, dafs die seit Kellermanns Tode (1837) am Institut verwaiste Epigraphik wieder den ihr gebührenden Platz an demselben einnehmen möchte. Er wies Henzen dringend auf dies Gebiet hin und empfahl ihn dem Altmeister lateinischer Epigraphik und altbewährten Freunde des Institutes, dem Grafen Bartolommeo Borghesi. Den ersten Anlafs zur Anknüpfung gaben ein paar lateinische Inschriften aus Athen. Borghesis Antwort, der erste Brief einer langen Reihe, erfolgte am 23. Juni 1843. Bald erkannte Henzen hier das eigentliche Feld seiner wissenschaftlichen Thätigkeit. Nach dem Schlusse der nächsten Wintersitzungen, nachdem er in der Palilienversammlung 1844 als »Bibliothekar« in die Hierarchie des Institutspersonals eingereiht worden war, pilgerte er hinauf zum steilen Felsen von San Marino und liefs sich von Borghesi in die Aufgaben und die Methode der epigraphischen Forschung einweihen. Borghesi fand grofses Gefallen an dem achtundzwanzigjährigen Jünger und verwandelte alsbald die bisherige Anrede »*Pregiatissimo Signor Dottore*« in ein »*Amico carissimo*«. Wie grofses Vertrauen er ihm schenkte, zeigt der Zug, dafs er Henzen ermächtigte alle von der französischen Akademie — es handelte sich um das grofse Project eines *Corpus Inscriptionum Latinarum* — an Borghesi einlaufenden Sendungen vorher zu öffnen und zu lesen (11. Jan. 1845). Henzen begab sich sogleich an die Arbeit. Die erste gröfsere Frucht der neuen Studien war die umfangreiche Abhandlung über die kürzlich von Brunn entzifferte Bronzetafel von Campolattaro, die über Traians Alimentarstiftung für die bäbianischen Ligurer bei Benevent Aufschlufs gab[3]. Henzens Behandlung erweiterte sich auch hier zu einer grundlegenden Bearbeitung des ganzen Alimentarwesens. Die ungewöhnliche Leistung fand überall die höchste Anerkennung und bestätigte nachträglich auch von dieser Seite das günstige Urtheil, das im Frühjahr 1845 in der Ernennung Henzens zum zweiten Sekretär des Instituts mit einem von König Friedrich Wilhelm IV neu bewilligten Gehalte seinen Ausdruck gefunden hatte.

Die Abhandlung erschien im Herbst 1845, etwa gleichzeitig mit dem Eintreffen Theodor Mommsens in Rom. Die Herzensfreundschaft, die alsbald die beiden fast gleichaltrigen Männer verband, und ihre enge Studiengemeinschaft während der nächsten Jahre legten den Grund zu der neuen Blüthe epigraphischer Studien, die sich nunmehr unter Borghesis eifrigem Antheil entwickelte. Eine Menge werthvoller Arbeiten Henzens in den Schriften des Instituts, im rheinischen Museum, in den Jahrbüchern der rheinländischen Alterthumsfreunde u. s. w. bezeugen seinen Antheil an dieser wissenschaftlichen Bewegung. Besonders das römische Heerwesen verdankte ihm mannigfache Aufklärungen, wie z. B. durch die Abhandlung über die *equites singulares* der Kaiser (*Ann.* 1850), eine Untersuchung, die er 35 Jahre

[3]) *De tabula alimentaria Baebianorum* in den *Annali* 1844, 5 — 111; vgl. *Ann.* 1849, 220ff. Der Annalenband für 1844 ward erst im Herbst 1845 ausgegeben.

später in seiner letzten Arbeit (*Ann.* 1885) wieder aufgenommen und auf Grund neuer Funde weitergeführt hat. Die immer neu auftauchenden Militärdiplome fanden an ihm einen stäts bereiten Erklärer, während die Besprechung der ebenfalls so häufigen Gladiatorentesseren wenigstens äufserlich an seine Anfangsstudien anknüpfte. Auch die Municipalverwaltung beschäftigte ihn wiederholt, z. B. in den Aufsätzen über die Augustalen (Zeitschr. für Alterthumswissenschaft 1848), über städtische Curatoren (*Ann.* 1851), über einige römische Municipalbeamten (*Ann.* 1859); desgleichen die Einrichtung der Columbarien (*Ann.* 1856). Dabei fehlte es diesen Studien nicht an der Würze gelehrter Plänkelei. Wie schon die Abhandlung über die Alimentartafel Henzen in Conflict mit des Jesuitenpaters Raffaele Garrucci übereilter Publication gebracht hatte, worauf im *Bullettino* ein lebhafter Federkrieg unter dem warnenden Zeichen *M*(*ane*) *T*(*hecel*) *P*(*hares*) gefolgt war, so zwang auch die Bearbeitung des augustischen Edicts über die Wasserleitung von Venafrum (*Ann.* 1854) zu erneuter Abrechnung mit diesem Gelehrten. Nebenher giengen, langsam gefördert, die Arbeiten für eine Ergänzung von Orellis Inschriftensammlung, die ihm schon im Jahre 1844 Braun vorgeschlagen hatte. Nach Orellis Tode (1849) gewann dieser Plan dadurch bestimmtere Gestalt, dafs die Verleger des Buches Henzen die Abfassung eines dritten Bandes übertrugen. Es galt die früheren beiden Bände kritisch durchzusehen und das Wichtigste aus dem neu ans Licht getretenen, überall zerstreuten Material hinzuzufügen, dann aber den Gebrauch des ganzen Buches durch reichhaltige Register zu erleichtern. Im Sommer 1854 war das Manuscript abgeschlossen; zwei Jahre zögerte sich der Druck hin. Endlich 1856 erschien das Buch, Borghesi gewidmet[4]. Es war Henzen gelungen aus einem mit praktischem Sinn entworfenen aber dilettantisch durchgeführten Buche ein äufserst nützliches, noch bis auf den heutigen Tag nicht entbehrliches Hilfsmittel epigraphischer Studien zu machen. Es mochte wohl noch eine Nachwirkung der alten Streitigkeiten mit Garrucci sein, dafs der Jesuitenpater Paria zwei Jahre später Henzen in der *Civiltà cattolica* der Irreligiosität beschuldigte, weil er die wenigen christlichen Inschriften seines Anhangs unter der Rubrik *superstitio Iudaica et Christiana* untergebracht hatte, nämlich hier wie durchweg im Anschlufs an die von Orelli durchgeführte Eintheilung und Bezeichnung. Mit Garrucci selbst hatte sich mittlerweile ein angemessenes Verhältnis gebildet, das bis zu dessen Tode ungestört fortgedauert hat.

Die ganze rege epigraphische Thätigkeit jener Jahre, an der neben Henzen und Mommsen bald auch der junge römische Cavaliere Giambattista de Rossi eifrigen Antheil nahm und der in Deutschland Ritschls epigraphische Forschungen zur Seite giengen, hatte ihren Hintergrund in der Hoffnung auf ein neues *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Den in Paris von Villemain eifrig geförderten Plan, dem neben Borghesi auch Henzen seine Mitwirkung zugesagt hatte, der aber mit dem Rücktritt jenes

[4]) *Inscriptionum Latinarum selectarum amplissima collectio. Volumen tertium collectionis Orellianae supplementa emendationesque exhibens ed. Guil. Henzen. Accedunt indices rerum ac notarum quae in tribus voluminibus inveniuntur.* Zürich 1856.

Ministers (1844) zu Boden gefallen war, regte Savigny bei der Berliner Akademie von neuem an. Mommsen und Henzen mufsten als die zur Ausführung berufenen Männer erscheinen und wurden namentlich von Gerhard als Candidaten festgehalten. Aber der von Mommsen 1847 eingereichte Entwurf, der vor allem auf die Nothwendigkeit neuer Vergleichung der erhaltenen Inschriften und methodischer Durchforschung des älteren handschriftlichen und litterarischen Materials, sowie auf die Zweckmäfsigkeit geographischer Anordnung hinwies, fand zunächst keine Gnade bei den Ausschlag gebenden Mitgliedern der Akademie. Man begnügte sich lange Zeit mit halben Mafsregeln, deren Ausführung unzulänglichen Kräften anvertraut ward. Ein langer stiller Kampf entspann sich[5], bis endlich im Jahre 1852 das Erscheinen von Mommsens *Inscriptiones regni Neapolitani* es jedem klar machte, wo die richtige Methode und die geeignete Leitung eines solchen Unternehmens zu finden seien. Der Widerstand in der Akademie erlosch bald, und die gleichzeitige Ernennung Henzens, Mommsens und de Rossis zu correspondirenden Mitgliedern am 16. Juni 1853 bezeichnete den Sieg des von Mommsen entworfenen Planes, dessen Ausführung jenem Triumvirat anvertraut ward. Fortan bildeten die Arbeiten für das *Corpus Inscriptionum Latinarum* auch für Henzen eine der wichtigsten Lebensaufgaben. Ihm, dem in Rom Ansässigen, fielen bei der Arbeitstheilung die stadtrömischen Inschriften zu.

Während aller dieser überaus angestrengten wissenschaftlichen Wirksamkeit, die nur öfter durch Krankheiten oder kurze Erholungsreisen unterbrochen ward, vergafs aber Henzen nie die Verpflichtungen, die er gegen das seiner Sorge mitanvertraute Institut übernommen hatte. Diese waren durchaus nicht mit den wissenschaftlichen Aufgaben erschöpft, für die Henzen in seinem Freunde de Rossi dem Institut den werthvollsten Beistand gewann. Als Henzen als zweiter Sekretär eintrat, waren die geschäftlichen Verhältnisse arg verwahrlost. Brauns Interessen begannen damals sich in ganz anderen Richtungen zu zerstreuen, so dafs ihm wenig Zeit blieb seine Kraft dem Institute zu widmen. Hier fand Henzen ein weites Feld gedeihlicher Wirksamkeit und er nahm sich dieser mit der ganzen, in seiner Natur wurzelnden Pflichttreue an. Ihm fiel die ganze Last der Redaction der Annalen und Bullettini zu, einschliefslich der Durchsicht und Übersetzung fremdsprachiger Artikel und fast der ganzen Correctur. Während bisher das unregelmäfsige Erscheinen der abwechselnd in Rom und in Paris herausgegebenen Annalenbände die Unzufriedenheit der Subscribenten erregt und viele zum Abfall bewogen hatte, trat mit dem Jahrgang 1846 eine weit gröfsere Pünktlichkeit ein, so dafs der Jahresband mehrmals schon am Schlusse des Jahres ausgegeben werden konnte. Dies war ausschliefslich Henzens Verdienst, der daneben auch noch das Register über die Jahrgänge 1834—43 anfertigte (1848). Aufserdem hatte er die sehr ausgebreitete, vielsprachige Correspondenz des Institutes zu mindestens drei Vierteln zu führen, und übernahm beispielsweise seit 1850 fast ausschliefslich den bis dahin vorwiegend

[5]) Vgl. Henzens Aufsatz über »die lateinische Epigraphik und ihre gegenwärtigen Zustände« in der Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, 1853 S. 157—184.

von Braun gcführten Briefwechsel mit Gerhard. Wciter lag Henzen das ganze Rechnungswesen ob, durch dessen musterhafte Führung er nicht wenig dazu beitrug das Institutssehiff glücklich durch manehe gefährliehe Ebbe hindurchzusteuern. Endlich gehörte auch die Sorge für die damals freilich noch wenig umfangreiche Bibliothek und das Archiv zu den Pfliehten des zweiten Sekretärs. Kein Wunder wenn Henzens eigene Arbciten unter dieser Überfülle von Geschäften manehe unwillkommene Verzögerung erfuhren.

Neben dieser täglichen Bürde des Amtes, die Henzen mit gröfster Gewissenhaftigkeit trug, stellten die Zeitereignisse noch aufserordentliche Anforderungen. Während der Beschiefsung Roms im Sommer 1849 hielt in Abwesenheit Brauns Henzen allein auf dem eapitolinischen Posten Stand, behütete das Institut und sorgte für pünktliches Erscheinen der Sehriften, zur aufriehtigen Bewunderung des Herzogs von Luynes, der in Paris um der politischen Verhältnisse willen das Erscheinen der Annalen eingestellt hatte. Auch die näehsten Jahre boten viele Sehwierigkeiten, nieht am wenigsten durch Brauns immer dringlicheres Begehren die Schriften des Instituts ihres streng wissenschaftliehen Charakters zu entkleiden und salonfähig zu machen. Mufste doch Henzen beispielsweise dureh seinen Protest verhindern, dafs die Friese des Mausoleums mit willkürlichen Ergänzungen veröffentlicht würden. Lange widerstrebte Henzen den verhängnisvollen, von allen Seiten bekämpften Neuerungen. Als Braun diese zuletzt dennoch über die Köpfe der Direction weg durchführte, sorgte Henzen dafür, dafs wenigstens die epigraphisehen Beiträge zu den Annalen an Gehalt und an Zahl der Mitarbeiter gegen früher nieht zurückstanden. Der Professortitel, der ihm anläfslich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Anstalt 1854 verliehen ward, mochte ihm als Zeichen der Anerkennung seines Strebens gelten.

Als Henzens Supplement zum Orelli 1856 endlieh erschienen war und seinen Ruf auch über die Kreise des Instituts hinaus verbreitete, stellte Brauns plötzlicher Tod (11. Sept.) Henzen allein an die Spitze des in seinem Bestande schwer bedrohten Instituts. Während Andere verzagten, gewann er neuen Muth und neue Spannkraft. In einem vortrefflichen Bericht vom 1. Oktober legte er der Direction die Lage des Instituts dar; er empfahl das Zurückgehen auf die altbewährte Weise der Publication und die Berufung Brunns, dessen Gewinnung für das Institut er sehon 1850 vergebens erstrebt hatte, als zweiten Sekretärs. Zugleich entwickelte er einen überaus eifrigen und erfolgreichen Briefwechsel, um die abgerissenen oder fallen gelassenen Fäden mit den alten Mitarbeitern neu anzuknüpfen. Dank Henzens Entgegenkommen hinsiehtlich der äufseren Stellung gelang es rasch Brunn zu gewinnen. Mit dem Zusammenwirken dieser beiden Männer und infolge der wenig später gewährten reichlicheren und gesicherten Unterstützung seitens der preufsischen Regierung begann eine neue Epoche für das Institut. Die nunmehr fest geregelte wissenschaftliche Thätigkeit gewann an Gründlichkeit und Regsamkeit. Daneben trat die Lehrthätigkeit, die zunächst den Stipendiaten und ihren jugendlichen Genossen zu gute kam. Auch Henzen hielt fortan epigraphische Curse und Mancher

verdankt ihm die Einführung in die praktische Beschäftigung mit den Inschriften, obschon er nicht eben ein hervorragendes Lehrtalent besafs; es fehlte ihm an der Gewohnheit zu lehren und er empfand kein Bedürfnis, das was ihm selbst geläufig war immer wieder von neuem darzulegen.

Für eine andere Art von Anleitung zu epigraphischer Thätigkeit boten die Vorarbeiten zum Corpus Gelegenheit. Eine grofse Zahl junger Männer betheiligte sich bald an der Verarbeitung der Scheden, bald sammelten sie auf ihren Reisen neuen Stoff. Manche derselben, wie Bormann, Dessau, Dressel, Otto Hirschfeld, Hülsen, Schöne, Zangemeister, traten gradezu als Mitarbeiter am Corpus ein und vollendeten in Rom ihre epigraphische Ausbildung. Bormann und Hülsen verbanden sich im Laufe der Jahre noch enger mit Henzen zur Redaction der *inscriptiones urbanae*, deren Masse für den Einzelnen neben seinen amtlichen Pflichten schwer zu bewältigen war. Seit 1865 ward Henzen auch zur Entlastung von Institutswegen ein Assistent beigegeben; nach einander haben Kekulé, Hinck, dann eine lange Reihe von Jahren hindurch Mau diese Stelle versehen. Denn die hauptsächliche Arbeitskraft Henzens sollte dem Corpus gesichert bleiben. Seit 1854 hatte er der Berliner Akademie regelmäfsige Berichte über seine Thätigkeit erstattet. Für den von Mommsen 1863 herausgegebenen ersten Band des grofsen Werkes hatte er die mühsame Bearbeitung der Consular- und Triumphalfasten ausgeführt und namentlich die ursprüngliche Gestalt und Aufstellung der capitolinischen Fasten aus den Bruchstücken wiedergewonnen[6]. Nunmehr galt es mit der Herausgabe der stadtrömischen Inschriften zu beginnen. Eine methodische Forschung über die älteren Sammlungen[7] ebnete die Bahn. Aber eine neue Entdeckung schob sich dazwischen. Schon früher hatte Henzen sich mit neu gefundenen Bruchstücken von Inschriften der Arvalbrüderschaft beschäftigt[8]. Als nun 1866 an der Stelle des Arvalenhains wiederum ein grofses Fragment zum Vorschein kam, wufste Henzen mit Mommsens Hilfe die nöthigen Mittel zu beschaffen (die Königin und später der König von Preufsen spendeten eine reiche Beisteuer), um in den beiden nächsten Jahren die Nachsuchung in der Vigna Ceccarelli methodisch vorzunehmen. Der reiche Ertrag ward schon nach wenigen Monaten in ausführlicher Behandlung vorgelegt, wobei Bormann Henzen zur Seite stand[9]. Sechs Jahre später folgte dann die zusammenfassende Bearbeitung sämmtlicher Arvalacten mit eingehender Einleitung[10], eine Nebenfrucht der Arbeiten am Corpus. Endlich, 1876, war auch der erste Band der stadtrömischen Inschriften unter de Rossis Mitwirkung und mit Bormanns Beistand fertig-

6) *Fasti consulares ad a. u. c. DCCLXVI,* im *C. I. L.* I, 413—552.

7) Monatsber. der Berl. Akad. 1866, 221 ff. 758 ff. 1868, 369 ff. Neu bearbeitet im *index auctorum* zu Beginn des *C. I. L.* VI, 1.

8) *Ann.* 1858, 47 ff. *Bull.* 1862, 41 ff.

9) *Scavi nel bosco sacro dei Fratelli Arvali per larghezza delle LL. MM. Guglielmo ed Augusta re e regina di Prussia operati dai signori Ceccarelli. Relazione a nome dell' Inst. di corr. arch. pubblicata da Guglielmo Henzen.* Rom 1868. Der Herzog von Luynes hatte für die Ausgrabungen von 1868 einen Beitrag zugesagt, war aber vorher gestorben.

10) *Acta Fratrum Arvalium quae supersunt restituit et illustravit Guil. Henzen.* Berlin 1874.

gestellt[11] und damit der sehwerste Theil der Henzen zugefallenen Aufgabe in vorzüglieher Weise ausgeführt. Mit diesem Werk hat Henzen der epigraphisehen Forsehung eine siehere Grundlage gesehaffen und sieh ein dauerndes Denkmal auf römisehem Boden erriehtet.

Inzwisehen hatten sieh am Institut grofse Veränderungen vollzogen. Sehon zur Zeit von Brauns Tod hatte Henzen, der wie kein Anderer die Sehwierigkeiten und Nöthe einer unsieher fundierten Privatanstalt kennen gelernt hatte, die Umwandelung des Instituts in eine Staatsanstalt als nothwendig erkannt und empfohlen. Zunäehst kam es freilieh nur zu einer erhöhten Dotation seitens des preufsisehen Staates (1859), aber es lag im natürliehen Laufe der Dinge, dafs daraus eine wirkliehe Staatsanstalt ward (1870), die aueh erst den Institutsbeamten eine ganz gesieherte Stellung gewährte. Bald darauf ward das dureh eine athenisehe Anstalt erweiterte Institut auf das deutsehe Reieh übernommen (1874); eine angemessenere Honorierung der bisher sehr kärglieh besoldeten Sekretäre und der stattliehe Neubau (1873—77) waren unmittelbare Folgen dieser Änderung, deren Wohlthaten Henzen als einen wohlverdienten Lohn für seine langen uneigennützigen und aufopfernden Dienste hinnehmen durfte. Um die gleiehe Zeit aber änderte sieh sein Verhältnis zu den Institutspublieationen nieht unerheblieh. Im Jahre 1872 ward im Ansehlufs an das Fortsehreiten des Corpus von den drei Begründern desselben, denen Gustav Wilmanns zugesellt ward, die *Ephemeris epigraphica* ins Leben gerufen, in der die epigraphisehen Arbeiten nunmehr ihren natürliehen Mittelpunkt fanden. Wenig später ward für die stadtrömisehen Entdeekungen das *Bullettino della commissione archeologica di Roma* seitens der Stadt Rom gegründet. Damit trat die Epigraphik in den Annalen fast ganz zurüek. Der für lange Zeit letzte Beitrag Henzens ersehien in den Annalen von 1874; erst der noeh nieht ausgegebene Band für 1885 wird noeh einmal eine Arbeit von ihm bringen. Im Übrigen besehränkte sieh Henzen auf kleinere Beiträge für das Bullettino und auf Vorträge in den Sitzungen des Instituts, in denen er regelmäfsig den Vorsitz führte. Namentlieh an den Sehlufssitzungen am Palilientage pflegte er zu den Festrednern zu gehören (so noeh im vorigen Jahre); dafs er bei der Einweihung des neuen Institutssaales am Winekelmannstage 1877 und bei der Feier des fünfzigjährigen Institutsjubiläums am 21. April 1879 die Festreden hielt, versteht sieh von selbst. Aber aueh den beiden obengenannten Zeitsehriften widmete Henzen nur mäfsige Mitarbeit, und bei dem zweiten Bande der *inscriptiones urbanae,* der 1884 ersehien, fiel der Hauptheil der Arbeit auf den jüngeren Genossen Christian Hülsen. Unverkennbar maehten sieh allmählieh die Reehte des herannahenden Alters geltend, an das aueh die zunehmende Sehwäehe der Augen mahnte; gegen seine Freunde spraeh er sehon vor Jahren öfter den Gedanken aus seinen Absehied zu nehmen und den Rest seiner Kraft einer völlig neuen Bearbeitung seines Orelli zu widmen.

[11]) *Inscriptiones urbis Romae Latinae coll. G. Henzen et I. B. de Rossi, edd. E. Bormann et G. Henzen.* Berlin 1876. (*Corp. Inscr. Lat.* VI, 1.)

Henzen hatte wohl ein Recht etwas auszuruhen. Sein ganzes Leben war, ungeachtet seiner Kränklichkeit, in ungewöhnlichem Maſse der Arbeit gewidmet gewesen. Er nutzte den Tag voll aus. Früh pflegte er aufzustehen, im Sommer schon um 4 Uhr, und stand mit kurzen Unterbrechungen den ganzen Tag am Arbeitspult, bis die einbrechende Dämmerung ihn zu einem kleinen Spaziergange (»*due passi*«) veranlaſste. Auch der Abend gehörte meistens den Correcturen oder ähnlichen mehr mechanischen Arbeiten. Nur während des Landaufenthaltes in den heiſsen Monaten (in Perugia oder im Albanergebirge, in späteren Jahren gewöhnlich in Tirol) ward der Erholung und den Spaziergängen etwas mehr Zeit gegönnt. Henzen mied von jeher alle gröſsere Geselligkeit; ward es ihm doch selbst in kleinerem Kreise wenigstens in früheren Jahren nicht leicht eine gewisse Befangenheit und Zurückhaltung abzulegen. Dafür ſand er vollen Ersatz in seiner Häuslichkeit. Seit dem Jahre 1844 war er mit Auguste Franck aus Mecklenburg, einer Schwägerin seines Bremer Landsmannes, des Bildhauers Karl Steinhäuser, verheiratet. Sie brachte, wenn auch die Natur der epigraphischen Studien sie von eigentlichem Eingehen in die specielleren Interessen Henzens ausschloſs, doch volles Verständnis für wissenschaftliche Arbeit mit und wuſste ihrem Manne alle störenden Sorgen möglichst fernzuhalten. Durch ihr schönes künstlerisches Talent, an dem Henzen herzliche Freude hatte, vermochte sie die einfache Wohnung mit guten Copien erlesener Gemälde zu schmücken. Daneben theilte sie Henzens Interesse für hervorragende Erscheinungen der deutschen, englischen und italienischen Litteratur. Als Fritz Reuters Erzählungen zuerst ihren Siegeslauf durch die deutschen Familien antraten und besonders in allen norddeutschen Herzen den wärmsten Anklang fanden, riſs ihr gemüthvoller Humor auch die beiden Henzen zu heiterster Fröhlichkeit hin, während sonst ein tiefer, bisweilen fast etwas strenger Ernst den Grundzug ihres Wesens bildete. Dahinter aber barg sich bei beiden ein warmes wohlwollendes Gemüth. Mit dankbarer Pietät gedenke ich der Jahre, während deren ich von Henzen und seiner Gattin in ihr Haus aufgenommen und von den Kinderlosen mit herzlicher Liebe gepflegt ward; es ist damals der Grund zu einer innigen Freundschaft gelegt worden, die, niemals getrübt, auch das Grab überdauert. Eben damals, am Ausgang der fünfziger Jahre, begannen die »*ragazzi*« in bisher ungewohnter Zahl auf dem Kapitol einzurücken, und namentlich die Stipendiaten waren der Pflege der Sekretäre in besonderem Maſse empfohlen. Henzen, der selber eine einsame Jugend durchlebt hatte, fiel es anfangs weit schwerer als seinem Collegen Brunn, sich in die Denk- und Lebensweise eines solchen jugendlichen Kreises, für den noch nicht Alles in der Arbeit aufgieng, hineinzufinden. Er widmete also zunächst seine treue Fürsorge mehr den Einzelnen in ihren wissenschaftlichen und persönlichen Anliegen. Allmählich jedoch lebte er sich immer besser in den Verkehr mit der jährlich sich erneuenden Jugend ein. Als nach Brunns Übersiedelung nach München (1865) Wolfgang Helbig, selbst erst sechsundzwanzigjährig, an dessen Stelle trat, muſste der bejahrtere Henzen der Jugend als der natürliche Mentor erscheinen. Dies Gefühl fand seinen warmen Ausdruck in den Worten, mit denen

die *ragazzi* des Jahres 1867 ihren Antheil an der stillen Feier von Henzens fünfundzwanzigjährigem Institutsjubiläum aussprachen: »*non v' è fra noi alcuno che non abbia presso di Voi trovato lumi ed aiuto pei suoi lavori, e per sè stesso soccorrevole condiscendenza, sincero ed amabile interesse, ed, osiamo dirlo, amicizia*«[12].

Im Jahre 1869 starb Frau Henzen nach längerem Kränkeln. Der schöne Spruch Augustins, mit dem der Gatte ihr Grab schmückte, »*in necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas*«, bezeichnet in treffender Weise ihr gegenseitiges Verhältnis. Nach dem Wunsche der Verstorbenen trat Fräulein Rosina Kopf, die seit Kurzem in die Familie aufgenommen war, Henzen wie eine Tochter zur Seite. Sie hat diese Aufgabe mit voller Treue bis an Henzens Tod erfüllt und ihren Lohn in dessen warmer Dankbarkeit und väterlichen Liebe gefunden. Mit ihr trat auch das jugendliche Element im Hause in sein Recht und begegnete bei Henzen selbst der abgeklärten Milde des höheren Alters, die eher geneigt ist jeder Altersstufe ihr Recht zu gewähren. So sammelten sich in den schönen Räumen der neuen Wohnung die capitolinische Jugend und ihre Genossen gern in anspruchsloser Geselligkeit um den treuen »Institutsvater«, bei dem sie in allen ihren Anliegen eines freundlichen besonnenen Rathes und einer bereitwilligen Unterstützung sicher waren. »*Patri optimo iuvenes Capitolini*« lautete denn auch die Inschrift des Kranzes, mit dem die diesjährigen jugendlichen Bewohner des capitolinischen Hauses den Sarg ihres väterlichen Freundes schmückten.

Aber nicht die jungen Capitoliner allein erfuhren Henzens liebenswürdige Gastfreundschaft. Sein Haus ward mehr und mehr der Mittelpunkt der Deutschen in Rom. Drittehalbhundert Namen deutscher Römer und Romfahrer stehen als Stifter einer Marmorbüste Henzens, die an seinem siebzigsten Geburtstage im Institutssaal aufgestellt ward, und eines Albums verzeichnet, das dem getreuen Eckart des Instituts auf seinen Wunsch die Züge seiner älteren und jüngeren Freunde wieder vor Augen führen sollte. Ein ähnliches Album widmeten an demselben Tage die italienischen Verehrer dem »*doctrinae epigraphicae magistro, suavitate morum omnibus caro, domicilio et animo concivi*«. In der That fühlte sich Henzen seinen italienischen Mitbürgern kaum weniger nahe verbunden als seinen deutschen Landsleuten. Das für die gesammte archäologische Wissenschaft gegründete Institut hatte Henzen in Beziehung zu Gelehrten aller Nationen gebracht, die alle von ihm die stäts gleiche hilfsbereite Freundlichkeit und die gleiche strenge Sachlichkeit in allen Urtheilen und bei jeglichem Vorhaben erfuhren. Aus älterer Zeit stand ihm der Engländer George Dennis, der Verfasser des liebenswürdigen Buches über Etrurien, nahe. Der französische Mäcen des Instituts, der Herzog von Luynes, war bis an seinen Tod ein warmer Verehrer Henzens. Später brachte diesen die Theilnahme an der Herausgabe der Werke Borghesis in nähere Beziehung zu Léon Renier, die auch dem Institut und seiner Bibliothek zu Statten kam. Allen voran aber standen

[12]) In der *Strenna festosa offerta al ch. cav. Gugl. Henzen in occasione del ventesimo quinto annovale della feconda sua attività nell' Instituto di corrispondenza archeologica.* Rom 1867.

die italienischen Genossen. De Rossi und Fiorelli gehörten zu seinen ältesten und nächsten Freunden, denen sich in späteren Jahren namentlich Gatti, sein Helfer bei den Arbeiten für das Corpus, anreihte. Sie alle sahen in Henzen einen der Ihren. Er gehörte der *Accademia dei Lincei* an und ward auch zur Mitwirkung an Commissionen von der italienischen Regierung herangezogen, die bei manchen schwierigen Anlässen gern seinen erprobten, immer sachlichen Rath einholte. So sah Henzen die Bewahrung und Befestigung der Freundschaft zwischen den beiden Nationen, die am Institute vorzugsweise betheiligt sind, nicht bloſs als eine amtliche sondern als eine rechte Herzensaufgabe an. Daher erfüllte es ihn mit Sorge, als in den letzten Jahren in Folge einiger Änderungen beim Institut von manchen Seiten eine Trübung dieses Verhältnisses befürchtet ward. Aber trotz seiner begreiflichen Anhänglichkeit an die altgewohnte Form der Publicationen des Instituts konnte Henzen doch der Zweckmäſsigkeit einer Umgestaltung derselben, einer Vertheilung des Stoffes der Annalen auf das an Stelle der archäologischen Zeitung neu gegründete Jahrbuch und das erweiterte Bullettino, seine Anerkennung nicht versagen und lieſs sich gern bereit finden, sein schon lange beabsichtigtes, im Jahre 1885 endlich eingereichtes Gesuch um Versetzung in den Ruhestand für ein Jahr zurückzunehmen, um die neue Einrichtung der Institutsschriften noch selbst einzuführen. Wenn auch sonst noch mancherlei falsches Gerede die Besorgnis nährte, daſs die Henzen persönlich theure und dem Institut unentbehrliche Verbindung mit den italienischen Gelehrtenkreisen sich lockern und die Grundlage, auf der seine ganze Thätigkeit in Rom geruht hatte, erschüttert werden könnte, so schwand auch diese Sorge Henzens angesichts der Thatsache fortdauernder gemeinsamer lebendiger Arbeit, wie sie sich beispielsweise in den eifrig besuchten und vielseitig angeregten Institutssitzungen dieses Winters aussprach, und bei genauerer Kenntnis der Grenzen, innerhalb deren jene Veränderungen sich zu halten bestimmt waren. So durfte man hoffen, daſs Henzen auch nach dem Abschied, der ihm zum 1. April dieses Jahres bewilligt worden war, noch manches Jahr als *genius tutelaris* dem Institut zur Seite stehen würde.

Es sollte nicht sein! Eine heftige Bronchitis warf Henzen, der schon seit länger an einem Herzleiden krankte, plötzlich auf das Lager. Ein erster Schlaganfall lähmte ihm die Zunge, ein zweiter enthob ihn nach wenigen Tagen am Morgen des 27. Januar weiterer Pein. Erst sein Tod machte Allen fühlbar, was sie verloren hatten. Das römische Municipio beschloſs sogleich auf de Rossis Antrag, Henzens Marmorbüste im Saale der capitolinischen Fasten aufzustellen; daſs Borghesis Büste daneben ihren Platz finden soll, kann jene Auszeichnung nur erhöhen. Mit auserlesenen Ehren ward Henzen zum Friedhof geleitet, und eine schmerzbewegte Versammlung, aus allen Nationen gemischt, umstand zwei Tage später das Grab, als der von Kranzspenden ganz bedeckte Sarg hinabgesenkt ward. Tiefen Eindruck machte es, als sein treuer Freund Gatti, dem er gemeinsam mit Mau die Ausführung seines letzten Willens übertragen hatte, in warmen Worten auf jenen Spruch hinwies, den Henzen auf das Grab seiner Frau gesetzt und auch sich selber zum

Grabspruch bestimmt hatte, und hierin das rechte Wesen Henzens beschlossen fand [13]. Wahrhaft erhebend aber wirkte diese Todtenfeier bei dem Gedanken, dafs sie einem Manne von solcher Bescheidenheit und Selbstlosigkeit galt, so frei von jeder persönlichen Eitelkeit, von jedem Vordrängen der eigenen Person, aber dafür einem Muster unbedingter Zuverlässigkeit und unverbrüchlicher Treue in der Pflicht und in der Liebe. Möge hier noch zum Schlufs die schöne Charakteristik Platz finden, mit der Mommsen im Namen der Freunde auf einer silbernen Gedenktafel anläfslich des Jubiläums vom Jahre 1867 Henzen schilderte:

GVLIELMO · HENZEN · BREMENSI
PER · ANNOS · XXV
INSTITVTI · ARCHAEOLOGICI · ROMANI · MODERATORI
CVRATORI · EIVS · INTEGRO · FIDELI · FACILI · NAVO
BONARVM · LITTERARVM · APVD · DVAS · NATIONES · PROPAGATORI
ITALORVM · GERMANORVMQVE · AMICITIAE · STABILITORI
THESAVRI · EPIGRAPHICI · VRBANI · CONDITORI
QVI · NEMINEM · LAESIT · OMNES · SINGVLOSQVE · ADIVVIT
AMICO · SVAVI HOSPITI · COMI HOMINI · BONO
MENSE · IVLIO · ANNI · MDCCCLXVII
SODALES

Strafsburg, März 1887. Ad. Michaelis.

---

13) *Sulla tomba del Prof. Guglielmo Henzen. Parole dette da G. Gatti il giorno 30. Gennaio 1887.*

ZWEI BRONZEN.

(Tafel 1.)



Die in Originalgröfse hier wiedergegebene kleine Bronze des British Museum[1] entstammt der Richard Payne-Knight Collection, dessen handschriftlicher Katalog sie unter n. LXXVII, 12 beschreibt: *A sitting figure two inches high, with a pointed beard and pyramidal cap, but otherwise naked; of meagre but elegant proportions and exquisite work, with silver eyes. He is represented pointing with the forefinger of the right* [*to* corrigirt in] *over the left foot, which is held up to the right knee, immediately below which the right leg is broken off and lost. Each hand has held something, of which their are some remains in the left and the socket open in the right. The charakter of the countenance is peculiarly arch and the remains of the virile organ uncommonly, though not monstrously large; and the style and execution of the whole so nearly resemble those of a small priapic figure published in tome VI. pl. XCIV of the Herculaneum Antiquities, the best minute article in the Collection, that it probably came from the same hand. Nothing of this size has come down to us that is so exquisite.* οἷοί εἰσιν ἐν ταῖς κωμῳδίαις οἱ σφηνοπώγωνες *Lucian. Ep. sat. 24, vide et schol.*

Die Provenienz ist nicht angegeben; die Bronzen Payne-Knights stammen aus Paramythia, Italien und dem londoner Kunsthandel. Die Oberfläche ist fast durchaus glatt erhalten, mit dunkler Patina. Die Augäpfel sind mit Silber belegt, die Iris ist wieder aus dunklem Material (Bronze oder eingelegt?); auch die, wie in bekannten Werken des reifenden Archaismus, sichtbar werdenden Zähne sind versilbert (wenigstens an den zwei mittleren liefs das Vergröfserungsglas es deutlich erkennen). Das rechte Unterbein ist unter dem Knie abgebrochen, vielleicht durch dieselbe Gewalt, welche das linke so verbogen hat, dafs der Fufs jetzt dicht unter jener Bruchfläche steht. Das rechte Unterbein war gerade hingestellt, der Fufs vielleicht ein wenig vorgeschoben. Der linke Fufs scheint lose an den rechten gestellt gewesen zu sein, ein wenig zurückgezogen, sodafs seine hohle Innenseite sich an die rechte Ferse schmiegte, und der rechte Zeigefinger auf oder vor die linke Fufsspitze wies. Der fehlende Sitz ist durch ein modernes Postament ersetzt.

[1]) [Leider ist der wiederholte Versuch eine zu mechanischer Wiedergabe geeignete photographische Aufnahme zu erlangen nicht geglückt; es ist daher durch Combination der Photographie und einer durch die Güte des Herrn A. S. Murray vermittelten Skizze eine Zeichnung hergestellt worden, die in Hugo Bürkner's Werkstatt in Holz geschnitten ist. Red.]

Die ursprüngliche Höhe der Statuette, als gleich dem modernen Postament und der Oberfigur angenommen, betrug etwa 50 mm, der jetzige Abstand von der Hutspitze bis zur Bruchfläche am rechten Knie mifst 44 mm. Es ist richtig, dafs die Rechte einen Stab schräg hielt; der Hohlgang beweist es. Die Linke aber hielt nichts, es ist auch nichts abgebrochen; sie ist geschlossen, nicht als Faust, sondern die Spitzen von Daumen und Zeigefinger berühren sich, also eine ausdrucksvolle Geberde, die zu erklären bleibt.

Die Proportion der Figur ist eher schlank, der Hals lang wie bei den vorgebeugt Sitzenden der schwarzfigurigen Vasenbilder. Doch kann man den Körper nicht überall mager nennen; die Muskulatur des Rückens (welcher leider nicht mit abgebildet werden konnte) ist kräftig entwickelt, und der Leib hat sogar etwas Volles und fast Weiches (doch innerhalb der Schranken einer kräftigen Männlichkeit), der Nabel liegt tief eingebettet. Die Modellirung ist mit Liebe gearbeitet, wenn sie auch die Vollendung der im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift auf Tafel 9 neuerdings reproducirten Bronze Tux nicht erreicht; die Seiten des Brustkastens und die Füfse sind nicht durchgebildet. Das Gesicht ist fein modellirt, besonders Unterstirn und Bekleidung der Brauen kräftig ausgewölbt, die Unterlippe entschieden umschnitten. In Übereinstimmung mit der Keilform des Bartes liegen die Enden des Schnurrbartes in der Weise des reifenden Archaismus an den Mundwinkeln im rechten Winkel herunter. Die Ohren sitzen sehr hoch, hart unter dem Rande des Pilos, unter welchem ein knappgehaltener Haarkranz hervorsieht. Die Bildung des Haares am Kopf und der reichlichen Pubes ist gleich alter Stil.

A. S. Murray, dessen Liebenswürdigkeit mir bei einem Besuche des British Museum die Veröffentlichung des werthvollen Figürchens als ein Xenion anbot, hatte es vor Jahren aus seinem Versteck unter den »römischen Bronzen« hervorgeholt und unter den griechischen an ehrenvollem Platz (Schrank 48) aufgestellt; auf das Postament liefs er, nicht ohne vorsorglich beigefügtes Fragezeichen, den Namen Philoktetes setzen. Die vorgebückte Haltung, die Concentration auf Einen Punkt, welcher eben der linke Fufs schien, das einstige Vorhandensein eines Gegenstandes in der Rechten (es konnte der Bogen sein), der verhaltene Schmerz, auf welchen sowohl die Schliefsung der Linken, als auch die Öffnung des Mundes und das Muskelspiel der Stirn sich deuten liefs, alles dies konnte auf den einsamen Leidenden von Lemnos weisen. Nur die Wunde, oder der typische Wundverband blieb in Gedanken zu ergänzen. Diese Erklärung legte im Verein mit der Stilbestimmung den Namen des Pythagoras auf die Zunge, und der Verfasser der *History of greek sculpture before Phidias* glaubte sich auch hier des Vergleiches mit dem selinuntischen Giganten mit Vortheil bedienen zu können. Natürlich konnte der Name jenes Erzbildners höchstens zur Stilbezeichnung, nicht aber zur Sacherklärung festgehalten werden, da Pythagoras seinen Philoktet bekanntermafsen nicht sitzend sondern hinkend schreitend (*claudicantem*) gegeben hat.

Nun früge sich zunächst, ob vielleicht der auf Parrhasios zurückgeführte Typus des trauernd auf einem Fels sitzenden Philoktet (ἐν Λήμνῳ κεῖται, vgl. Milani

Mito di Filottete 58) wiedererkannt werden könnte, dessen Erfindung damit bis in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts hinaufgeschoben würde; dann könnte am rechten Fufs die Wunde angedeutet gewesen sein. Doch ist auch diese Erklärung nicht überzeugend.

Murray sucht die Erklärung jetzt in der Situation des Telephos, da Achill den Rost der Lanze auf die Wunde schabt. Immer ist die Voraussetzung, dafs ein Held unter einem körperlichen Schmerze leide und dafs Blick und Rechte auf den leidenden Theil, also wieder den linken Fufs, gerichtet seien; der Zeigefinger würde dem Achill die Wunde weisen, die ganze Hand aber die Lanze halten, von welcher der Rost geschabt wird, wie ja auch im Relief der Aschenkiste Arch. Zeit. 1849 Taf. 8 Telephos selbst die Lanze hält. Freilich aber pflegt nicht der Fufs, sondern der Oberschenkel des Telephos die Wunde zu tragen. Und wenn auch diese und jene Kennzeichen der Statuette bald auf Philoktetes bald auf Telephos zu weisen scheinen, so wollen sich andere mit keinem dieser Heroen vereinigen lassen. Schon Payne-Knight schwankte, ob der rechte Zeigefinger auf oder über den linken Fufs hinweg deute; bei der ersten Auffassung hätte sich die Figur, als mit ganzer Aufmerksamkeit auf ihren Fufs concentrirt, mit dem Dornauszieher vergleichen lassen (es ist nicht blos ein durch die Verbiegung des Beins hervorgerufener trügerischer Schein, welcher die Vergleichung nahelegt). Payne-Knight aber entschied sich für die zweite Alternative, die auch uns die wahrscheinlichere dünkt.

Auch erhebt sich die Frage nach der Tiefe des Pathos. In Betrachtung der Bronze sind mir allerhand Typen aufgetaucht, der rasende Aias, Odysseus im Hades und dergleichen; aber keiner befriedigt. Und endlich ein Umstand, der die heroische Deutung vielleicht ganz ausschliefst, das starke Membrum. Schon Payne-Knight hat es beachtet, wenn auch die herculaner priapische Bronze nichts mit der unsrigen zu schaffen hat. —

Tafel 1 gibt in Originalgröfse eine Bronze des Berliner Museums wieder, deren Veröffentlichung ich, ohne das Original gesehen zu haben, auf Vorschlag der Redaction des Jahrbuches hinzufüge. Es ist die linke Backenklappe eines Helmes und stammt aus Megara. Erwähnt ist sie in Furtwängler's Bericht über die Erwerbungen des Königlichen Antiquariums Arch. Zeit. 1884, 65: »Wangenschirm eines Helmes, aus Griechenland, getriebenes Bronzerelief auf einer Unterlage von Blei: wahrscheinlich Philoktet darstellend (vgl. die Münze von Lamia Arch. Zeit. 1871, 79, n. 1), freilich fehlen sowohl Wunde als Bogen. Auf einem Felsen ein bärtiger Held, mit schmerzvollem Ausdruck die Rechte an die Stirn legend und hinausblickend; vorzügliche Arbeit, an Schönheit den Sirisbronzen in London zu vergleichen.«

Die Bronze ist von mehreren Sprüngen durchzogen[2]; ausgebrochen ist die untere Spitze mit dem mittleren Theil des linken Vorfufses. Die Oberfläche zeigt

[2]) [Da diese Sprünge in der Abbildung Gipsnähten gleichen, sei ausdrücklich bemerkt, dafs der Heliographie das Original zu Grunde gelegt ist.]

hellgrüne Patina, auf der zum Theil graubraune Erde sitzt; es sind stellenweise starke Oxydwucherungen vorhanden. Am oberen Rand befinden sich drei Löcher zur Befestigung des Scharniers, welches die Klappe mit dem Helm verbindet. Ein schlichter Rand umzieht die ganze Fläche. Die Figur ist in nicht so starker Erhebung herausgetrieben wie es an den »Bronzen von Siris« bewundert wird; aber Zeichnung und Modellirung ist von vollendeter Schönheit, der Stil wie ihn das vierte Jahrhundert geschaffen hat. Der Kopf erinnert, in mäfsigerem Pathos, an den vaticanischen Menelaoskopf.

Auf einem Felsen sitzt ein Heros halb nach links, Kopf und rechten Fufs im reinen Profil, in Pilos und Chlamys, seine Waffen abgelegt zu den Seiten. Es ist kein kunstgeschaffener bequemer Sitz, sondern wie die Natur ihn leidlich bot; der rechte Fufs ist auf eine Felsstufe hoch aufgesetzt, das linke Bein hängt lose herab, die Linke ist in bekanntem Schema auf eine etwas rückwärts seitlich herausspringende Felskante unwillkürlich gestützt. Der Oberleib aber beugt sich vor und der Kopf ist vorgeschoben, der Blick bohrt sich in die Ferne; gehaltener Schmerz scheint das Auge zu umfloren und (soweit der Vollbart ein Urtheil gestattet) die Lippen zu kräuseln. Die Rechte fafst die vom Rande des Pilos bedeckte Stirn. Dieser ist fest auf das volle, in den Nacken fallende Haar gedrückt, etwas zurückgerückt; der Bart umgibt das Kinn mit quellenden Locken. Die Chlamys, vorn mit runder Agraffe geschlossen und auf den Rücken geworfen, dient zugleich als Sitzdecke. Am rechten unteren Bildrand, zur Linken des Helden, lehnen am Fels seine zwei Jagdspeere, die Spitzen zur Erde; links, vor dem rechten Knie, steht auf einem Vorsprung das Schwerdt in der Scheide, der Tragriemen hängt herab.

Vier Typen des einsamen Philoktet auf Lemnos sind bei Milani (*Mito di Filottete* 1879 und *Nuovi monumenti di Filottete* in den *Annali* 1881) unterschieden. Erstens der hinkende. Siegelschnitt Stosch-Berlin Milani Fig. 19, Overbeck Gallerie Taf. 24, 12 nach der Erzstatue des Pythagoras von Rhegion. Zweitens der am Fels sich fortschleppende. Etruskische Skarabäen Mil. Fig. 16—17. Auch der Stein Mertens-Schaaffhausen Ov. Gall. Taf. 24, 13 Mil. Fig. 25 gehört hierher, nur dafs der Fels zu einem zweiten Stock geschwunden ist. Diesen Typus führt Milani auf Aristophon's Gemälde des Φιλ. ἀποφθίνων zurück. — Drittens der trauernd auf dem Fels sitzende. Attischer Aryballos Castellani des vierten Jahrhunderts Mil. Fig. 24: Phil. sitzt gesenkten Hauptes n. r. auf einem Fels unter einem Baum, den verbundenen l. Fufs auf eine Felsstufe hoch aufgesetzt, der rechte hängt lose herab; die Linke umfafst das l. Knie, die Rechte ist rückwärts auf den Fels gestemmt, an welchem Köcher und Bogen lehnen. Auf den folgenden Bildwerken ist Phil. nach l. gewandt. In einer ersten Reihe ist der l. Fufs zurückgezogen: etruskische Urnen Mil. Fig. 44. 45; in erweiterter Composition sitzt Phil. vor einer Höhle, den verbundenen r. Fufs auf die Felsstufe gesetzt, einen Stab vor sich gestellt in beiden Händen. Eine zweite Reihe läfst ihn den r. Fufs zurückziehen: Carneol Berlin Friedlaender Arch. Zeit. 1871, 79 Fig. 3, Milani Fig. 27, die Linke ist aufgestemmt, der r. Ellbogen auf den Oberschenkel gestützt und das umgewandte

Haupt auf die Hand gelehnt; Köcher und Bogen am Fels. Ähnlich das Blei *Annali* 1881, tav. T 2 und die Gemme Tischbein Mil. Fig. 26, nur dafs in ersterem die Kopfdrehung aufgegeben ist, aber die Höhle wiedererscheint, während in letzterer beide Hände einen Stock fassen und der Köcher fehlt. Silbermünze aus Lamia Mil. Fig. 28 ähnlich, aber die R. hält Köcher und Bogen auf den Oberschenkel gestützt; Phil. blickt vor sich nieder. Kupfermünze ebendaher Arch. Zeit. 1871, 79 Fig. 1 Mil. Fig. 29, Phil. sitzt an der Erde, das l. Bein vorgestreckt, das r. gekrümmt, die Wunde fehlt, die L. ist zurückgestemmt, die Rechte greift verzweifelt an den Pilos; der Blick geht nicht in die Weite. Das Sitzen an der Erde hat die Kupfermünze gemeinsam mit dem vierten Typus, in welchem Philoktet mit einem Fittig die Insekten von der Wunde scheucht: Sardonyx Choiseul-Gouffier *Annali* 1881 T4 mit der Inschrift Βοήθου.

Confrontiren wir den Typus unserer Bronze mit den Philoktettypen, so fragt sich erstens, ob er unter ihnen überhaupt wiederkehrt, zweitens ob die Figur als Philoktetes gegeben ist. Typologisch zeigt sie sich dem Typus des trauernd Sitzenden nahverwandt, in der Beinstellung am nächsten der ersten Reihe (etruskische Urnen Mil. Fig. 44. 45), dem Aryballos aber im Gegensinne. Bei letzterem findet sich auch die zurückgestemmte Hand, wie ferner auf beiden Münzen von Lamia und im Berliner Carneol. Die an das pilosbedeckte Haupt gelegte Rechte hat nur die Kupfermünze, auf welche Furtwängler sich bezieht; doch ist die Blickrichtung verschieden.

Wie die Darstellungen des sitzenden Philoktetes sich nicht in Einem Typus vereinigen lassen, so ist auch unsere Figur mit keinem unter ihnen ganz übereinstimmend. Aber ist es sicher Philoktet? Furtwängler selbst spricht sich zweifelnd aus unter Hinweis auf die fehlenden Attribute des Verbandes und des Bogens. Statt dessen besitzt unser Held Schwerdt und Doppelspeer, welche wiederum für Philoktet nicht bezeichnend sind, wenn schon Geberde und Ausdruck den Verlassenen charakterisiren können, welcher den treulosen Gefährten trauernd nachblickt. Doch ist es nicht ganz das philoktetische Pathos des in Krankheit Verlassenen, der am Stabe hinkt, oder am Fels sich hinschleppt, oder in schmerzvoller Versunkenheit dasitzt oder seine Wunde wartet. Unser Held fafst sich schmerzlich ergriffen an die Stirne; sein Blick aber ist nicht auf sich selbst gerichtet, weder auf eine Wunde noch auf sein Geschick, sondern in die Weite. Er scheint eine Felswarte erstiegen zu haben, um sehnsüchtige Blicke in die Ferne zu senden. So könnte Odysseus auf Ogygia's Küste sitzen (Odyssee ε 156):

ἤματα δ' ἐν πέτρῃσι καὶ ἠϊόνεσσι καθίζων
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.

Und die Bronze so verstanden spiegelt Homer's Zeichnung noch unmittelbarer wieder als der mit *A* bezeichnete Berliner Sarder (Tölken 4, 387. Overb. Gall. Taf. 31, 7), welcher den sitzenden Helden das Haupt herumwenden (also ihn doch nicht in die Ferne blicken) läfst, ähnlich dem Berliner Philoktetcarneol (Tölken 4, 345. Overb. Gall. Taf. 24, 10. Milani Fig. 27).

Endlich bleibt noch die Möglichkeit, dafs der Decorateur des Helmes die Figur individueller Charakteristik entkleidet habe, vielleicht um dieselbe Figur im Gegensinn auf der entgegengesetzten Helmwange wiederholen zu dürfen, wie auf den »Bronzen von Siris« ein genereller Amazonenkampf auf den zwei Schulterklappen eines Panzers in gegensinniger Composition wiederholt ist.

Marburg.

Ludwig von Sybel.

VASEN AUS TANAGRA
UND VERWANDTES.

(Tafel 2.)

Die auf Tafel 2 unter No. 1 und 2 abgebildeten Gefäfse[1] stammen nach glaubwürdiger Quelle aus Tanagra. Wahrscheinlich sind sie in demselben Grabe gefunden worden; obwohl bei No. 2 sowohl Thon wie Farbe mehr ins röthliche spielen, ist kein Zweifel an der Zugehörigkeit zu derselben Epoche. Diese erhellt aus dem Vergleich mit den ältesten Vasen von Syrakus, von welchen in den *Annali dell' instituto* 1877 T. *CD* Proben abgebildet sind. Zunächst findet die Form von 1 ihre nächste Analogie in dem unter 9 abgebildeten Syrakusaner Gefäfse, während der Figurenschmuck sehr ähnlich auf No. 7 wiederkehrt. Die Form des Schachteldeckels ohne Knopf ist, soviel ich weifs, nur dieser Epoche eigen. In beiden Exemplaren ist die Nachahmung von Flechtwerk noch völlig deutlich, abgesehen von dem unorganisch eingedrungenen Thierfries des Exemplares von Tanagra. Ähnlich scheinen die Exemplare von Cumä zu sein; noch einfacher sind die von Ägina, der Deckel ist hier meist nur mit concentrischen Kreisen, der Rand mit Horizontalreifen bemalt. Mitunter ist zwischen einigen der Linien ein feines Schachbrettmuster, mitunter findet sich auch am oberen Rande das eigentlich nur am Fufse oder an der Schulter bauchiger Gefäfse berechtigte Kelchmuster aus spitzen Blättern. Zu einem solchen Gefäfse gehört das in Schliemanns Tiryns Tafel 266 abgebildete Bruchstück, sowie einige unbezeichnete Gefäfse im Centralmuseum zu Athen. Auch die flüchtig gemalten kleinen Thierfriese ohne gravierte Umrisse sind dieser Epoche eigen. Man erkennt deutlich auf dem Exemplar von Tanagra nur zwei Steinböcke und einen Hirsch. Das kleinste Thier soll wohl ein Schwein sein, die andern vermuthlich Raubthiere des Katzengeschlechts, obwohl sie eher Pferden gleichen, welche aber diesem Stil ebenso fremd wie für den Dipylonstil charakteristisch sind.

Der grasende Hirsch ist auf griechischen Kunstwerken selten nachgewiesen, zum Vorrath der sogenannten korinthischen Vasen gehört er nicht. Er scheint durch

---

[1]) No. 1 ist auf $^3/_4$, 1a auf $^2/_3$, No. 2 auf $^4/_9$ verkleinert.

Vorbilder, welche den in Olympia vorkommenden Typen nahestehen, wie der kretische Bronceschild (Mittheilungen X S. 66), in das Italisch-etrurische und über Este Felsina in das alpine Kunsthandwerk gedrungen zu sein, wo er überall häufig ist. Die nächste Analogie jedoch zu dem Tanagräer Gefäfs bildet der Goldschmuck aus Athen Archäologische Zeitung 1884 Taf. X 2.

Auch das zweite der aus Tanagra stammenden Gefäfse findet in der besprochenen Classe für seine einfache Ornamentik Analogien, in Form und Farbe ähnelt es, wohl zufällig, der Aristonothosvase.

Über den Ursprung dieses Stiles hat man sich noch nicht einigen können. Helbig, welcher zuerst näher auf dies Problem einging (Italiker in der Poebene S. 84ff.), nannte diese Gefäfse, nach einem der beiden Hauptfundorte in Italien auf die Mutterstadt zurückschliefsend, chalkidische. Dagegen hat Furtwängler (Archäol. Zeitg. 1883 S. 153f.) Einspruch erhoben und schlägt dafür den Namen »protokorinthische Gefäfse« vor, da dieselben mit den späteren korinthischen durch zahlreiche Übergangsstufen eng verknüpft seien. Diese Benennung ist aber nur unter zwei Voraussetzungen weniger willkürlich als die Helbigs, erstlich der Voraussetzung, dafs der korinthische Stil sich aus Furtwänglers protokorinthischem entwickelt habe, während er ebenso gut als ein fertiger in denselben eingedrungen sein kann, zweitens dafs der korinthische Stil mit Recht seinen Namen führt. Das Vorkommen korinthischer Inschriften auf Gefäfsen dieses Stiles beweist doch weiter nichts, als dafs zur Zeit des Dodwellschen Gefäfses, also etwa in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, dieser Stil unter andern auch in Korinth der herrschende war. Er kann in Korinth aber erst nach der Gründung von Syrakus (734) aufgekommen sein, da die ältesten Gräber der *necropoli del Fusco* ihn noch nicht kennen. Wo ungefähr sein Ursprung zu suchen sei, zeigen uns die Sarkophage von Klazomenä und die rhodischen Vasen.

Aus den Fundumständen in Italien erhellt nur soviel: Ende des 8ten Jahrhunderts, als Cumä[2] und Syrakus gegründet wurden, herrschte in Korinth und in Chalkis derselbe Stil. Die Fundorte derselben Gefäfsclasse an einzelnen Punkten Griechenlands liegen meist zwischen diesen beiden Culturcentren und ordnen sich dem einen so gut wie dem andern unter. Zu den von Helbig und Furtwängler a. a. O. genannten Stätten kommen neu hinzu Tanagra, Tiryns und Eleusis, wo verwandte Scherben in sehr alten Schichten gefunden wurden.

Die relative Chronologie des Stiles läfst sich mit annähernder Sicherheit bestimmen. Verdrängt wird er sein im siebenten Jahrhundert durch den sogenannten korinthischen (*Ann.* 1877 T. *CD 8*), wenn sich auch einzelne Ausläufer neben diesem bis ins fünfte Jahrhundert behaupten (vgl. *Notizie degli scavi* 1882 p. 295); die Anfänge sind gleichzeitig mit denen des Dipylonstiles. Dafür sprechen die Fundumstände in Tiryns und Ägina. In Ägina finden sich zahlreiche Scherben in dem Schuttwall, welcher die geringen Reste des alten Tempels beim heutigen Hauptort umgibt. Dort ist eine Vertiefung an der Westseite dieses Walles und hier findet

[2]) S. Helbig Das Homerische Epos S. 321.

sich das älteste Scherbenstratum; neben solchen des mykenischen liegen zahlreiche Scherben unsres Stiles[3], und weit weniger des Dipylonstiles. Aufserdem spricht für hohes Alter, dafs Form und Ornamentik des Syrakusaner Gefäfses *Annali* 1877 T. *CD* 1 sich nachgeahmt findet in Dipylonthon und mit dem Mäander der Dipylonvasen am Halse bei einem Gefäfs des Polytechnions in Athen (No. 3381). Andrestheils haben wohl auf unsern Stil auch Dipylonvorbilder Einflufs geübt z. B. *Annali* 1877 T. *CD* 4 und 5 (letzteres Motiv auch in Ägina nachweisbar). Im allgemeinen schliefsen unser Stil mit seinem Nachfolger, dem sogenannten korinthischen, und der Stil vom Dipylon sich gegenseitig aus[4], was wieder für Gleichzeitigkeit spricht.

Die unter No. 3 in natürlicher Gröfse abgebildete Scherbe stammt aus Ägina. Nach Thon und Farbe gehört sie zweifellos zu unserer Vasenclasse, denn in Ägina heben sich die zugehörigen Scherben dadurch deutlich von allen andern ab, dafs sie auch inwendig glänzend roth oder braun bemalt sind. Unter dem gewöhnlichen Streifenornament ist der Kopf eines Mannes erhalten, in sehr alterthümlichem Stil, doch zum Theil schon mit gravierten Umrissen. Auffällig ist die Haartracht des Mannes. Das grofse vorstehende Kinn ist bartlos, der Oberschädel ganz kahl, in den Nacken fällt ein breiter Haarbusch, hinter dem Ohr ist derselbe an seiner Wurzel von einem durch doppelte Gravierung angedeuteten Bande zusammengehalten, offenbar, damit er sich fächerförmig ausbreite. Durch dieses Raffinement ist der Gedanke an unfreiwillige Kahlheit ausgeschlossen, es ist offenbar alles bis auf den Nackenschopf sorgfältig rasiert. Diese Haartracht ist uns aber aus Homer B 542 bekannt als die der Euböischen Abanten. Wenn Helbig (Das Homerische Epos 163) das Epitheton ὄπιθεν κομόωντες so auffafst, dafs im besonderen die am Hinterkopfe befindliche Haarfülle aufgefallen sei, so entspricht das, glaube ich, nicht der Anschaulichkeit epischer Epitheta, da nach damaliger Haartracht, die Helbig richtig durch die archaischen Apolloköpfe veranschaulicht, κάρη κομόωντες schon dieselbe Bedeutung hatte. Nach epischem Sprachgebrauch bedeutet ὄπιθεν κομόωντες nicht Leute, die vorzugsweise, sondern solche, die nur am Hinterkopfe behaart sind, und so fafsten es auch alle alten Erklärer. Die Scholien berichten, die in Chalkis wohnenden Kureten hätten, da sie im Handgemenge von ihren Nachbarn an den Haaren niedergezogen worden seien, sich das Vorderhaupt geschoren, und hätten von dieser κουρᾶ den Namen Kureten. Die Quelle dieser Nachricht erfahren wir aus Strabo X p. 465 C, der dieselbe etwas ausführlicher wiederholt mit Anführung des Archemachos aus Euböa[5]. Auf einen sehr gelehrten Homercommentar, welchem wir die Erhaltung der Archilochosverse verdanken, geht Plutarch Theseus c. 5 zurück: Als Theseus dem delphischen Gotte sein Haar weihte, schor er τῆς κεφαλῆς τὰ πρόσθεν μόνον ὥσπερ

---

[3]) Aufser dem beschriebenen Schachteldeckel lassen sich hauptsächlich die Grundformen der Syrakusaner Gefäfse *Annali* 1877 T. *CD 1* und 7 reconstruieren. Der Krug *CD* 1 kam zum Theil in beträchtlicher Gröfse vor.

[4]) Sowol in Griechenland wie in Italien, wo nur verwandte geometrische Systeme den Dipylonstil vertreten.

[5]) Dindorf Schol. in Il. III p. 140 gibt Ἀγχέμαχος ὁ Εὐβοεὺς, was wohl verderbt ist durch Einflufs der ἀγχέμαχοι Ἄβαντες.

Ὅμηρος ἔφη τοὺς Ἄβαντας. Diese Haartracht hiefs Θησηίς zum sichersten Zeichen, dafs sie sonst in Attika nicht geläufig war. Auch für die Sitte der Abanten weifs der gelehrte Erklärer kein andres Beispiel als die von andern angeführten Araber[6] und Myser, deren Hierherziehung er aber verwirft, auch er nimmt die Erklärung, welche Archemachos gibt, an, und welche in der That, wenn man die von Strabo X p. 448f. berichteten Daten hinzunimmt[7], eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat. Liegt der Haartracht der gefürchteten Nahekämpfer vielleicht auch mehr Prahlerei als Zweckmäfsigkeit zu Grunde, so sind doch ähnliche Sitten bei halbwilden Völkern nicht eben selten.

Wenn unsre Scherbe ganz allein stände, so würde es gleichwohl kühn sein, auf Grund einer Haartracht den Ursprung einer ganzen Vasenclasse in Chalkis zu suchen. Sie hat aber Analogien in dem sehr altertümlichen Goldschmuck aus Korinth, den Furtwängler in der Archäologischen Zeitung 1884 Tafel 8, 2—7 veröffentlicht hat. Dafs der Fundort bei einem vereinzelten Goldschmuck, welcher mit archaisch-korinthischen Sachen keine Verwandtschaft hat, unmafsgeblich sei, ist auch Furtwängler's Ansicht, der Analogien und den Ursprung des Stiles in Kreta sucht (S. 110). Näher steht meines Erachtens die äginetische Scherbe dem korinthischen Goldschmuck. Gemeinsam sind beiden die characteristischen Züge, die Bildung des Auges und der Augenbrauen, die spitze Nase und das vorspringende unbärtige Kinn, namentlich aber die Kahlheit des Vorderhauptes, welche bei dem korinthischen Goldschmuck nicht Nachlässigkeit oder Zufall sein kann, da sie sich durchweg und bei lauter jugendlichen Gestalten findet. Fast möchte man annehmen, dafs bei den Kriegern die Helme weggelassen seien, um die Haartracht recht deutlich zu machen. Für hohe Alterthümlichkeit spricht namentlich das Fehlen der Beinschienen, welche schon auf den Dipylonvasen vorkommen und nur auf phönikischen Monumenten noch lange fehlen; zur Zeit des Epos waren sie schon allgemein in Gebrauch, wie das stehende Beiwort der Achäer εὐκνήμιδες beweist.

Weist demnach die Haartracht der dargestellten Figuren auch den Goldschmuck nach Chalkis, so werden wir es nicht für Zufall halten, wenn die Gruppe des Mannes der zwei Löwen bändigt gerade an einem Broncehenkel von Kyme wiederkehrt (*Annali* 1880 T. *W 2, 2a*)[8]. Auch die verwandte Darstellung eines stehenden Mannes, der einen Löwen mit dem Schwert bekämpft, welches Furtwängler a. a. O. S. 109 in griechischer Kunst nicht nachzuweisen weifs, findet sich auf einer Syrakusaner Vase unsrer Classe (*Annali* 1877 T. *CD 2*; vgl. Maucceris Beschreibung S. 45).

Wir würden dadurch auch das von Furtwängler nachgewiesene älteste Schema des Minotaurus-Kampfes für Chalkis gewonnen haben[9]. Der Stier- oder Minotaurus-

[6]) Es sind die Phöniker des Kadmos gemeint; vgl. Strabo X p. 447 C.

[7]) Sehr ansprechend werden schon bei Homer die gestreckten Lanzen im Gegensatz zu den geschwungenen auf den Nahkampf bezogen.

[8]) Der Goldschmuck und die Elfenbeinreliefs aus Cäre sowie verwandte Funde aus Präneste, welche dieses Schema zeigen, sind phönikischen Ursprungs, auf griechischen Werken ist es selten.

[9]) Dafs die Vase *Mon. VI 15* chalkidisch sei, ist nicht nachweisbar, es ist mir aber auch wahrscheinlich wegen des bei den chalkidischen Vasen beliebten Nebenschmuckes der Hähne und der unattischen Rosetten. Aber selbst wenn man

Kampf des ionisehen Helden ist sieher älter als der in Troezen-Attika loealisierte Thescusmythus. Er ist auch bildlieh früher ausgeprägt und es ist sehr unwahrseheinlieh, dafs dies in Attika zuerst gesehehen sei. Unter dem Einflufs der attisehen Palästra wurde die ehalkidische ἀγχεμαχία zum Ringkampf, wo das Sehwert eigentlieh unbereehtigt ist. Waren die ältesten Theseusdarstellungen in Athen aus Chalkis importiert und den von Furtwängler publicierten ähnlieh, so begreift man, wie an der den Athenern fremden Haartraeht der Name des Helden haften blieb. Die Θησηίς war in Athen eben nur von ehalkidisehen Darstellungen des Theseus her bekannt.

Von ganz anderm Ausgangspunkte kam Löseheke zu der Vermuthung, dafs die Darstellung des gorgonentödtenden Perseus auf Ckalkis zurückzuführen sei (Areh. Zeitung 1881 S. 31). Auch ihm fiel die noeh auf den jüngeren, dureh das Alphabet zu fixierenden häufige Bartlosigkeit auf. Es ist einleuchtend, wie verwandt dieses Kampfsehema dem von Furtwängler naehgewiesenen ältesten Minotaurus-Kampfe ist. Sie sind nieht unabhängig von einander zu denken. Auch auf einem andern altionisehen Kunstwerk möehte ieh unser Sehema wieder erkennen, am Thron des Amykläischen Apollon von Bathykles. Die Worte des Pausanias III, 18, 11: τὸν δὲ Μίνω καλούμενον ταῦρον οὐκ οἶδα ἀνθ' ὅτου πεποίηκε Βαθυκλῆς δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα enthalten sieher ein Mifsverständnifs. Betraehtet man die korinthisehe Goldplatte und setzt voraus, dafs Pausanias verführt durch die ruhige Haltung des Ungeheuers das Schwert des Theseus für einen Striek hielt, so stimmt seine Besehreibung ganz genau[10]. Besonders gut würde hierzu als Gegenstüek die sehr bald darauf erwähnte Perseusthat passen. Haben wir auf Grund der in Grieehenland auf Euböa besehränkten Haartracht eine kleine Gruppe alterthümlieher Monumente als ehalkidisch erkannt, so ist eine Bereicherung unsres Wissens hauptsäehlieh von den ältesten etrurisehen Arbeiten grieehisehen Stiles zu erwarten. Thongefäfse von Kyme bilden in Etrurien und Latium den ältesten Import, die näehsten Analogien zu dem Goldsehmuek fanden sieh gleiehfalls in Etrurien. Dafs die halbbarba-

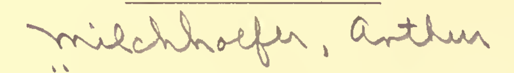
dies für zwingend hält, folgt nicht, dafs ein ursprünglich chalkidischer Typus vorliegt (Furtwängler a. a. O. S. 106), vielmehr ist die Vase trotz des Theta mit liegendem Kreuz und des epischen ταῦρος Μινώιος ziemlich spät und sicher von attischen Vorbildern abhängig.

[10]) Anders versucht Klein (Archäol. epigr. Mitth. IX S. 152) das Mifsverständnifs zu erklären, indem er am Throne einen μοσχοφόρος voraussetzt, doch scheint mir dies sprachlich ausgeschlossen, da für den Griechen ἄγειν und φέρειν geradezu Gegensätze sind. Wenn die Wiederholung der Scene anstöfsig ist, so ist eher an der andern Stelle ein Mifsverständnifs anzunehmen. τὸν Μίνω καλούμενον ταῦρον deutet an, dafs Pausanias die euhemeristische Deutung des Philochoros (Plut. Thes. 19) kannte, auch das spricht gegen den Marathonischen Stier. Der Chor des Theseus und der Ariadne, den Klein mit Glück hier einsetzt, pafst auch weit besser zum Minotauruskampfe. Vielleicht ist in den korinthischen Goldplatten ein ähnlicher Zusammenhang. Ob dagegen Pausanias den Helenaraub des Theseus mit Recht am Amykläischen Thron erblickte, ist mir fraglich: die archaische Kunst kennt nur die kretischen Abenteuer des Helden. Ein weiteres von Furtwängler nicht angeführtes Exemplar unsres Typus ist das sonderbare, doch jedenfalls griechische Gefäfs aus der *grotta dell' Iside* bei Micali *Mon. ined.* 1844 T. IV 1, wenn auch die freiere Haltung des zusammenbrechenden Minotaurus einen Übergang zu dem späteren Typus bildet.

risehe Haartraeht sieh nur auf den ältesten Monumenten findet und sehon auf dem Gefäfs *Annali* 1877 T. *CD 2* dureh eine gewöhnliehe ersetzt ist, ist ganz natürlieh und kann nur darin bestärken, auf die wenigen Beispiele, auf welehen sie erhalten ist, Gewieht zu legen. —

Die Vasenseherbe, welehe unter No. 4 im Mafsstabe von $^3/_4$ abgebildet ist, hat mit den andern besproehnen nur einige äufserliehe Berührungspunkte. Sie stammt vom Heraion bei Mykene vom Halse eines grofsen Gefäfses, weleher ungefähr 20 Cm. Durehmesser hatte. Thon und Farbe sind denen der mykenisehen Gefäfse ähnlieh, doeh beide etwas matter. Der mensehliehe Oberkörper weieht von den aus Mykene und Tiryns bekannten Darstellungen ab und erinnert einigermafsen an die auf den Dipylonvasen so häufigen reigentanzenden Frauen. Die übrigen unter dem Streifenornament erhaltenen Farbreste weifs ieh nieht zu erklären.

Halle 1886. Ferdinand Dümmler.



RELIEFS VON VOTIVTRÄGERN.

Die umstehend abgebildeten Relieffragmente stammen von der ringsumlaufenden Kopfverzierung vierseitiger Stelen, deren obere mit Falz versehene Fläehe zur Einfügung einer Votivtafel bestimmt war[1].

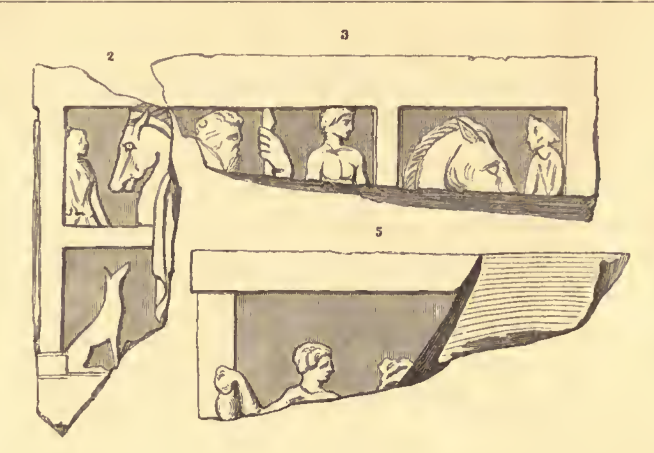
Sie wurden in 2 Bruehstüeken am Südabhang der Akropolis zu Athen gefunden[2]; zum ersten gehören no. 1 und 2, welehe eine Eeke bilden, während no. 3 und 5 von den Langseiten und 4 von einer Sehmalseite des anderen Bloekes herrühren. Der bereits i. J. 1880 ausgeführten Zeiehnung lag die Annahme zu Grunde (weleher aueh v. Sybel gefolgt ist), dafs beide Stüeke von demselben Denkmal stammen; dafür sehien der verwandte troekene und flüehtige Reliefstil zu spreehen (die Arbeit mag dem dritten Jahrh. vor Chr. angehören), die gleiehartige Bestimmung und die Correspondenz der Darstellungen: an den Sehmalseiten je zwei Gottheiten, an den Langseiten unverkennbar wohlbekannte Typen der »Heroenreliefs«[3]. Indefs sind mir heute maneherlei Zweifel an der Zusammengehörigkeit aufgestiegen. Nieht nur sind die Proportionen der Götter auf 1 und 4 ungleieh, aueh in der Bildung z. B. des Pferdeauges auf 2 und 3 zeigen sieh Versehiedenheiten. Sehwankungen in den Gröfsenverhältnissen und in der Reliefhöhe finden sieh freilieh aueh auf unmittelbar zusammenhängenden Feldern: z. B. ist no. 2 gegen 1 etwas naeh unten verlängert, so dafs die Annahme unregelmäfsig bearbeiteter Fläehen nieht völlig

[1]) Für die Form vgl. Sehöne, Grieeh. Reliefs no. 66. 67.

[2]) Besehrieben von Duhn, Archäol. Zeitg. 1877 S. 166 fg. no. 87 u. 88. v. Sybel, Katalog der Skulpturen no. 4101.

[3]) Aufserdem glaubten v. Sybel und ieh in dem Gewandstüek der rechten Bruchlinie von 2 den vom Rüeken herabhängenden Mantel des Mannes auf Frgm. 3 zu erkennen.







ausgeschlossen erscheint. Wie dem auch sei, immerhin wird bei so unverkennbarer Analogie der Bildwerke ihre gemeinsame Behandlung gerechtfertigt sein.

Auf den ersten Blick geben sich an der Schmalseite 4: Zeus mit Adler (und Scepter?), Athena mit Lanze (auf der Rechten wohl die Eule) zu erkennen; Schmalseite 1 zeigt die von einem Hunde begleitete Artemis (mit gegürteter Nebris), deren erhobene Hand wohl gleichfalls einen Vogel trug, wie auch der Rest an der Bruchfläche ein gleiches Thier als Attribut der gegenüberstehenden Gottheit (Aphrodite mit Taube?) voraussetzen läſst.

Der Mann auf Langseite 3, dessen (bärtigen?) Kopf und Hand mit Lanze wir noch sehen, kann nur gesessen haben, wie die Proportionen der stehenden Figuren auf 4 und 5 erweisen, wenn nicht auch hier das Relieffeld von 3 tiefer herabging. Rechts und links, bei unsrer Anordnung, sehen wir in besonders abgegrenzten Feldern je einen nach auſsen gerichteten Pferdekopf[4] und diesen zugewandt je eine jugendliche bekleidete Halbfigur. Diejenige zur Linken (auf 2), unter der im zweiten Felde ein Jagdhund sitzt, hat weibliche Formen und wird, wenn nicht bloſs eine Unklarheit des skizzenhaften Reliefs vorliegt, zu Artemis in Beziehung gesetzt werden müssen[5]. Einen Knappen nebst Pferdebüste im Felde, nur von einander abgekehrt, weist auch das Relief eines Heroenmahls in Athen auf[6]. Jene bei Denkmälern der letzteren Gattung so gebräuchliche Abkürzung des Rosses ist mir in verwandter Kunst nur hier und auf einem Grabrelief zu Aegina bekannt (Lebas, *mon. fig.* Pl. 110, no. 2), wo der Kopf neben einem stehenden Jünglinge erscheint. Als nächster Vergleich bietet sich dann noch das angeblich böotische Fragment

[4]) v. Duhn a. a. O. S. 167 nennt den Kopf auf 2 Kuh oder Stier, gewiſs irrig.

[5]) Vgl. das Relief von Krannon (Friederichs-Wolters no. 1154), wo die von einem Hunde begleitete Artemis selber vor einem Rosse steht; dieses doch wohl mit Beziehung zur Jagd. In anderem Zusammenhange wüſste ich nur die weiblichen heroisirten Personen mit Roſs auf böotischen Reliefs zu nennen (Körte, Mitth. d. athen. Inst. III, S. 373 fg.).

[6]) Sybel no. 327, der jedoch aus Versehen (die Zeichnung in dem Felde links oben ist sehr flach) den kauernden Diener für einen zweiten Pferdekopf hielt.

bei Schöne, griech. Reliefs no. 111. — Vor dem Manne mit Lanze sehen wir in demselben Felde noch den Oberkörper eines nackten Knaben; worauf derselbe stand, bleibt unklar; vielleicht war auch er nur als Halbfigur gearbeitet.

Die zweite Langseite (no. 5) weist zwar nur von einem Knaben den Kopf, die Schultern und den rechten Arm auf, dessen Hand die Oinochoe erhebt, doch genügt das Vorhandene, um in ihm den typischen Schenken des »Heroenmahls« zu erkennen. Dann wird der bestofsene Rest am unteren Bruchrande rechts von dem Kopfe der sitzenden Frau herrühren.

Durchaus in den Kreis der Darstellungen an den Langseiten gehören die ebenfalls sehr zerstörten Reliefs eines anderen Votivträgers aus gleichem Fundorte (v. Duhn a. a. O. no. 89, v. Sybel, no. 4037). Auch dem gleichen Princip der Feldereintheilung begegnen wir hier. Kenntlich sind ein »Heroenmahl«; in einem unteren Felde die Gruppe eines Mannes und einer Frau; auf einer Nebenseite Reiter mit Chlamys. Von den Darstellungen der Rückseite ist nur der Hintertheil eines Schiffes erhalten, welches uns an die bekannten »Seefahrer-Reliefs« erinnern darf.

Diese ringsum verzierten, also frei aufgestellten Träger für Reliefs lassen auf doppelseitig bearbeitete Votivtafeln schliefsen. Dafs es an solchen nicht fehlte, beweisen die Fragmente bei Sybel no. 6127. 6128. 6882. Auch inhaltlich sind dieselben, soweit sich erkennen läfst, nicht ohne Verwandtschaft mit den oben angeführten Darstellungen. Das letztgenannte Stück zeigt einerseits zwei jugendliche Heroen, andererseits Reste einer Göttin in gröfseren Proportionen. An den heroischen Kreis erinnern auch auf den beiden anderen sehr beschädigten Reliefs Spuren der τράπεζα bezw. κλίνη.

All diese Denkmäler schliefsen die Annahme sepulkraler Bestimmung völlig aus und regen von neuem die Frage nach Ursprung, Bedeutung und Aufstellungsort der ganzen Gattung, namentlich der in Attika so zahlreichen »Heroenmahle« an.

Dafs dieselben sowohl durch ihre tektonische Form wie durch den Charakter der Inschriften, wo solche vorhanden, sich scharf von den Grabreliefs sondern und durchaus den übrigen Votivreliefs zugesellen, ist im Allgemeinen längst erkannt, wenn auch wenig beherzigt worden[7]. Und doch scheint zunächst daraus zu folgen, dafs sie kein selbständiges Denkmal bilden, sondern sich nur an ein schon bestehendes Heiligthum oder Heroon, an eine irgendwie geweihte Örtlichkeit

[7]) Es ist das Verdienst von Stephani, die Hauptunterschiede zuerst hervorgehoben zu haben (Der ausruhende Herakles S. 72 fg.). Vgl. jetzt A. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen S. 83 fg., der es mit Recht für unstatthaft erklärt, wenn noch neuerdings Wolters in seiner Bearbeitung von Friederichs' Bausteinen die »Todtenmahle« unter den Grabreliefs aufführt und sie so den folgenden Votivreliefs gegenüberstellt. Der Unterschied wird noch eindringlicher, wenn wir die wenigen echten Grabreliefs mit dem Schema des gelagerten Mannes vergleichen, die Brückner a. a. O. Anm. 2 gesammelt hat. Hier fehlt der gesammte Cultusapparat nebst Symbolik und die Inschriften tragen den gewöhnlichen sepulkralen Charakter. Doch werden wir deshalb auf diesen Grabsteinen noch nicht selbständige Darstellungen des alltäglichen Mahles zu erkennen haben, wie Brückner zu meinen scheint, sondern Ableitungen aus jener verbreiteten Typik der Anatheme.

anschliefsen können. Eine Bestätigung dafür sehe ich in dem Mangel von Inschriften bei der überwiegenden Mehrzahl unserer Monumente [8].

Hält man den Gedanken sepulkraler Verwendung fest, so bleibt nur die Möglichkeit übrig, dafs die meisten »Heroenmahle« bestimmt waren, als Weihgeschenke in Grabbezirken aufgestellt zu werden. Die einzigen Fundangaben in dieser Richtung weisen auf die Nekropole des Piräus (s. Pervanoglu, Das Familienmahl S. 24 no. 60ff., nach Pittakis); aus derselben Nekropole stammt vielleicht das von Fränkel Arch. Ztg. 1874 S. 150 veröffentlichte Exemplar. Weitere Beispiele derartiger Gräberfunde sind meines Wissens nicht bekannt geworden, ebenso wenig, wie bisher Votivträger im Bereich von Grabstätten zum Vorschein gekommen sind [9]. Namentlich darf betont werden, dass die Ausgrabungen des Friedhofes bei der Hagia Triada mit Ausnahme des in mehrfacher Beziehung vereinzelten »Charonreliefs« (s. Brückner a. a. O. S. 83) nichts Ähnliches geliefert haben.

Dagegen kann ich heute bereits mit Sicherheit eine ganze Reihe von Bildwerken dieser Gattung namhaft machen, welche in städtische Heiligthümer geweiht waren. Am Südabhange der Akropolis sind aufser den in Rede stehenden Votivträgern noch etwa 9 Votivplatten mit Darstellungen des »Heroenmahles« gefunden worden [10]. Da eine derselben (Duhn no. 94) nach dem auch sonst bekannten Asklepiospriester Diophanes datirt ist, auch der auf no. 91 am unteren Rande erhaltene Anfang einer (metrischen?) Inschrift Τυχὼν ἁπάντων sicher anathematischen Charakter aufweist, liegt keine Berechtigung vor, die übrigen Stücke für importirt zu halten. Vielmehr wird schon das statistische Material in Anm. 10 die Annahme nahe gelegt haben, dafs bei weitem die meisten Heroenreliefs aus der Stadt selbst und wohl aus dem Bereiche der Burg, namentlich des Südabhanges, abstammen.

Abgesehen von den Fundnotizen treten noch mehrere Inschriften und Bildwerke zum Beweise herzu, dafs diese Denkmäler zu verschiedenen Gottheiten und

---

[8]) Man hat freilich gemeint, dafs dieselben aufserhalb des Reliefs, etwa an den Votivträgern, angebracht sein konnten. Solche Inschriften dürften aber heute in unserem Vorrath nicht mehr fehlen.

[9]) Dagegen stammen von den Ausgrabungen am Südabhange der Burg deren wenigstens 10; s. Körte, Mitth. d. athen. Inst. III S. 411 Anm. 2.

[10]) Aufser den 4 von Duhn beschriebenen (a. a. O. no. 91 = Sybel 4694; 92 = Sybel 3992; 93 = Sybel 4326, 1; 94 = Sybel 4985) noch Sybel no. 4958. 4093. 4272. 4897. 4983. Auch die beiden letztern Fragmente, bezüglich deren v. Sybel zweifelhaft ist, scheinen mir bestimmt hierher zu gehören. — Es ist darauf hingewiesen worden, dafs ja auch Grabsteine auf die Burg verschleppt worden seien. Nach Duhns Katalog haben aber dieselben Ausgrabungen nur 3 unbedeutende Stücke ergeben. Sybels Verzeichnifs aller auf und nahe der Burg befindlichen Bildwerke (von no. 3800 — 7240) beschreibt nur ca. 100, gröfstentheils ziemlich ordinäre Grabreliefs, von denen sich, theils nach Angabe des Verfassers, theils nach der Darstellung (Figuren steif in Vorderansicht, Isiscostüm u. s. w.), mindestens 45 als römisch erweisen. Auch die meisten übrigen sind verhältnifsmäfsig jungen Ursprungs. (In das Centralmuseum übergeführt waren bis dahin nur solche Denkmäler, welche nicht aus der Umgebung der Burg stammten; meist aus dem Museum von Aegina; s. Kekulé, Theseion S. VII.) Dem gegenüber stehen in demselben Antikenvorrathe 55 Darstellungen des Heroenmahls, beinah die Hälfte von sämmtlichen (etwa 135) in athenischen Sammlungen aufbewahrten Stücken.

ihren Heiligthümern in Beziehung treten konnten[11]. Die Verbindung mit Asklepios bezeugt aufser den angeführten Stücken das Pariser »Todtenmahl« (Conze, Wiener Sitzungsberichte 1881 S. 551, Friederichs-Wolters no. 1070), auf welchem neben dem gelagerten Mann und der Frau Asklepios und Hygieia stehen. Eine Weihinschrift an Isis trägt das Florentiner Relief bei Dütschke Ant. Bildw. II no. 193 (nebst Priesterdatirung). An Dionysos schliessen sich die »Ikariosreliefs«, deren ältestes Beispiel Deneken (*De theoxeniis,* S. 50, Arch. Ztg. 1881 S. 271 Tf. 14) behandelt hat (vgl. Friederichs-Wolters no. 1843), ferner das von Robert (Mitth. d. athen. Inst. VII, Tf. 14 S. 389 = Fried.-W. no. 1135) veröffentlichte Bildwerk mit Schauspielern aus dem Piräus. Ebenda wurde, wie Köhler (Mitth. d. athen. Instituts IX S. 298) anzunehmen geneigt ist, das Bild des heroisirten Dionysios, wie auch dessen Vaters, unter dem Typus des »Heroenmahls« in das Heiligthum der Dionysiasten geweiht[12]. Auf einem Relief des Centralmuseums (v. Sybel no. 583) erkannte ich vor dem gelagerten Manne einen sitzenden Papposilen, in der oberen linken Ecke den Pferdekopf. Dem Zeuxippos (Hades?) und der Basileia ist das Triestiner Heroenmahl geweiht (Conze, Wiener Monatsber. 1872 S. 317fg.)[13]; zwischen Herakles und den Musen lagert der Mann auf dem athenischen Relief bei Conze, Arch. Ztg. 1871 Tf. 49 S. 81fg. (= Sybel no. 548. Deneken, *de theoxen.* S. 32.) Gewifs sind es Gottheiten, wenn auch jetzt nicht deutbare, welche im Hintergrunde den Reiterheros des schönen Reliefs Torlonia umgeben (Fried.-Wolt. no. 1073).

Ehe wir den Sinn dieser Beziehungen zu ermitteln suchen, dürfen wir fragen: wie steht es mit dem specifisch »sepulkralen Charakter« der übrigen Heroenanatheme?

Es versteht sich, dafs in der Zeit, welche uns hier beschäftigt, heroische Ehren in der Regel nur Verstorbenen zu theil werden konnten; die Ausnahmen, welche sich auch in Attika bereits zu Ende des 4ten Jahrhunderts finden, Heroisirungen wie die des Antigonos und Demetrios, kommen wegen ihres politischen Anlasses hier nicht in Betracht. Ist nun anzunehmen, dafs die Weihung unserer Reliefs irgendwie in Verbindung stehe mit der Bestattung, oder einem regelmäfsig wiederkehrenden Ceremoniell des Todtenkultes, bestimmten Festen u. dgl.? Man hat geglaubt, sie auf öffentliche Feiern, wie die νεκύσια, ἡρῷα, Theoxenien, oder auf die Sitte des

[11] Die Berechtigung, nachfolgende Denkmäler an dieser Stelle aufzuführen, ist vorhanden, wenn der Unterschied zwischen den »Heroenmahlen« und den übrigen Votivreliefs wegfällt. Näheres unten. Die hier gegebene Auswahl weicht nur darin von der Regel ab, dafs diejenigen Beziehungen hier unmittelbar hervortreten, welche wir auch in den meisten übrigen Fällen voraussetzen.

[12] In den Inventaren der archäologischen Gesellschaft zu Athen finde ich unter no. 3498 ein Heroenmahl von gewöhnlicher Typik mit Adoranten verzeichnet (Breite 0,44; Höhe 0,29), dessen obere Leiste die Aufschrift trägt:

ΛΥΣΙΑΣΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥΧΟΡΑΓΩΝ

Das Relief soll, wie eine nachträglich hinzugefügte Notiz besagt, dem Nationalmuseum übergeben worden sein; doch ist es mir bisher auch mit Hülfe der Beamten nicht gelungen, dasselbe aufzufinden.

[13] Gehört in diesen Kreis das verschollene Relief C. I. Att. III 145 »*juvenis manibus sublatis, altera cornu* (*poculum*) *tenens*« mit Weihinschrift an Pluton und Kore?

περίδειπνον (*silicernium*), der ἔνατα und andre private Bräuche zurückführen zu dürfen. Damit erhalten aber die »Heroenmahle« immer noch eine Sonderstellung gegenüber der grofsen Zahl der übrigen Votivdenkmäler, von denen sie sich nach Form und Anordnung in nichts unterscheiden. Meines Erachtens ist auch diese Schranke zu beseitigen.

Das Weihgeschenk ist seinem Begriffe nach eine freiwillige Gabe; die Veranlassung dazu ist eine mehr oder minder gelegentliche, nicht bestimmt fixirte. Urheber der Stiftung können Privatpersonen, Familien, Geschlechter, Beamte, religiöse und politische Verbände sein. Die spärlichen Inschriften unserer Denkmäler geben selten Auskunft über die Persönlichkeit der Weihenden[14]. Doch finden wir nicht blofs Angehörige der Familie, die wir in erster Linie zu erwarten haben[15], sondern auch Genossen[16] und Collegien[17].

Anlafs und Bedeutung auch dieser Darbringungen wird nicht anders aufgefafst werden dürfen, wie den Gottheiten und mythischen Heroen gegenüber: Ehrenbezeugung und Dank. Nicht jedem Verstorbenen, zumal in Attika, wurden heroische Ehren dieser Art gezollt, so volksthümlich auch die Vorstellung von der heroischen Fortexistenz der Todten bei den Alten war (vgl. über die letzteren Wafsner, *De heroum apud Graecos cultu*, Kiel 1883). Noch im zweiten vorchristlichen Jahrhundert wird die Heroisirung des Dionysios erst auf Beschlufs der Orgeonen herbeigeführt: φροντίσαι δὲ τοὺς ὀργεῶνας, ὅπως ἀφηρωσθεῖ Διονύσιος (Mitth. d. athen. Inst. IX, S. 291 Z. 46f.). Wenn wir auch über die Bedingungen der ἀφηρώϊσις in Attika nicht näher unterrichtet sind, so können wir die Thatsache doch weiter hinauf verfolgen: Köhler a. a. O. S. 298 erinnert an das öffentliche Beispiel des Söldnerführers Diogenes; aber bereits im 5ten Jahrhundert wird Sophokles nach seinem Tode als Dexion verehrt.

An dem letzteren Beispiel, sowie namentlich aus Weihinschriften, lernen wir ferner, dafs die Verstorbenen häufig namenlos wurden oder einen besonderen Cultusnamen erhielten (Köhler, Mitth. d. athen. Inst. II S. 246). Diese Beinamen liefern uns in Verbindung mit anderweitigen Nachrichten das Material, den Charakter der Heroen und ihre Bedeutung für die Weihenden zu bestimmen. Wir sehen daraus, dafs sie an den meisten Eigenschaften der Götter und Halbgötter, welche Ehrenbezeugung, Bitte und Dank herausfordern, in vollem Mafse betheiligt sind. Sie spenden ihren Angehörigen und Verehrern Segen aller Art, insbesondere auch

14) Ich beschränke mich hier nicht auf die attischen.

15) Janssen, Grabreliefs in Leyden V, 15 Ἀπολλ]οφ[ά]νης Κυδρογένευς — — Κυδρογένει ἥρῳ. Archäol. Zeitg. 1853 S. 367: τῷ γλυκυτάτῳ ἀδελφῷ ἥρῳ ἐπιφανεῖ. *Bull. de corresp. hell.* III S. 327: Ἀπολλωνίδης Ἀπολλωνίδου τοῦ Μέγωνος — — Τίμανδρος Ὀνησικράτου — — Μέγωνι ἥρωνι πλουτοδότῃ (Chios), wo also aufser dem Enkel noch ein Fremder an der Weihung betheiligt ist.

16) Die κοῦροι auf dem spartanischen Heroenrelief: Mitth. d. athen. Inst. II Tf. 25, b; die συνοδῖται auf dem Reiterrelief *Antiqu. du Bosph.* Titelblatt.

17) Janssen, a. a. O. Tf. VI, 16 = C. I. Gr. 3168: (Smyrna): Ζην]όδοτος Ἀντιαλκίδου πρυτανεύων τὸ δεύτερον καὶ οἱ παραπρυτάνεις Τηιάδῃ. (Vgl. Anm. 26.) — Nach Mitth. d. athen. Inst. IX, S. 298 erfolgte die Weihung eines Bildes des heroisirten Dionysios (Heroenmahl ?) durch den Thiasos der Dionysiasten in das Heiligthum des Dionysos.

Reichthum[18]; sie sind freundlich und wohlgesinnt[19], aber auch schaden können und wollen sie oft[20]. Mehrere Namen bezeichnen ihr nahes Verhältnifs zu den höheren Göttern, welches sie besonders zur Mittlerrolle geeignet macht[21], ihre Eigenschaften als Helden und Führer[22]. Eine der hervorragendsten Eigenschaften aller Heroen, ihr eigentliches Gebiet, ist die Heilung von Krankheiten. Von den mythischen und halbmythischen nenne ich (um mich auf Attika zu beschränken) aufser Herakles (Mitth. d. athen. Inst. II S. 250) die Asklepiaden, Alkon, Aristomachos, Amphiaraos und seinen Kreis, den Heros ἰατρός, Toxaris (und Kalamites?) als specifische Heilheroen. Auf Votivreliefs aus der Umgebung der Burg sehen wir mehrmals Heroen in der Heilthätigkeit dargestellt (Archäol. Zeitg. 1877 S. 156 no. 45, 46. S. 174, no. 115; gewifs auch Schöne, Griech. Rel. 111)[23]. Diese nahe Beziehung der Heroen zum Heilgotte «Asklepios» giebt meines Erachtens die Erklärung für den Umstand, dafs wir so zahlreiche Heroendenkmäler im Bereiche seines Heiligthums fanden; so begreift sich die Verbindung eines gelagerten Heros mit Asklepios und Hygieia auf dem oben erwähnten Pariser Relief; auch die Weihung des Florentiner Reliefs an Isis, welche gleichfalls Heilgöttin war (vgl. Tibull I, 3,27). Der Sinn jener Weihung von Heroenanathemen in oder bei dem Heiligthum des Asklepios, der Isis, des Dionysos und anderer Gottheiten ist also keineswegs so aufzufassen, als ob das Bild eines Verstorbenen oder dieser selbst, dem Gotte dargebracht, allenfalls unter seinen Schutz gestellt werden sollte. Die Heroen schliefsen sich, soweit sie keine besonderen Heiligthümer hatten, lediglich einer nahestehenden Gottheit an, wie dies ja auch vom Culte so zahlreicher mythischer Heroen (und entsprechend

---

18) Aristoph. frg. 445a (Dindf.) αἰτούμεθ' αὐτοὺς δεῦρ' ἀνεῖναι τἀγαθά. Euripid. Alcest. 1003fg. νῦν δ' ἐστὶ μάκαιρα δαίμων· χαῖρ', ὦ πότνι', εὖ δὲ δοίης. *Bull. de corresp. hell.* III S. 327 ἥρωνι πλουτοδότῃ.

19) Ἥρως εὔκολος und εὐμενής s. Fränkel, Arch. Ztg. 1876 S. 148ff. Michaelis, Arch. Ztg. 1877 S. 49. (Dafs εὔκολος nicht mit Michaelis als Eigenname aufgefafst werden dürfe, sondern adjectivisches Heroen-Epitheton sei, bemerkt Fränkel mit Recht Arch. Ztg. 1882 S. 389 Anm. 7.) Ἥρως ἀγαθός in Akrä? (Stackelberg, Gr. d. Hell. S. 20.)

20) Vgl. Aristoph. Vög. 1490, Hesych. s. v. κρείττονας, Zenob. V, 60. (S. Dilthey, Rhein. Mus. 1872 S. 398ff.)

21) Dexion von Sophokles (ἀπὸ τῆς τοῦ Ἀσκληπιοῦ δεξιώσεως) Etym. M. S. 256, 6. Dexamenos, Sidektes (Deneken, *de theoxen.* S. 23fg.). Hypodektes (C. I. Att. II, 1061)?

22) Ἄλκιμος (Kaibel, *Epigr. gr.* 841). Ἐπιφανής (vgl. Archäol. Zeitg. 1853 S. 367). Σωτήρ (Brasidas: Thukyd. V, 11. Antigonos und Demetrios, wie bekannt) vgl. oben Anm. 19. Ἡγεμὼν Ἀρχηγέτης (Berliner »Heroenmahl«, Holländer, *de anaglyphis sepulcralibus* Tf. C. Vgl. Mitth. d. athen. Inst. IV, S. 284. Paus. X, 4, 10). Κέλης, fingirter Heroenname bei Athen. X, S. 442a. — Auch einige der folgenden, meist von den Weihreliefs stammenden Namen könnten speciell heroische sein: Aristomachos (in Marathon, Schol. Demosth. XIX, 249), Aleximachos (Furtwängler, Samml. Saburoff XXIX), Protomachos (Pervanoglu, Familienmahl 133), Chrysippos (Dütschke Ant. Bildw. IV, 535), Ζεύξιππος? (Conze, Wiener Akad. Ber. 1872, S. 317fg. Tf. I, 2.), Ζῆθος (Sparta, Ἀριστοκλῆς ὁ καὶ Ζ. Mitth. d. athen. Inst. IV Tf. 8, 2), Ἀκάμας (v. Sybel, Katal. no. 1207.)

23) Dank wird »dem Heros« ausgesprochen, vermuthlich für Heilung Ἀθήν. V S. 161 = Mitth. d. athen. Inst. II S. 246; ähnlich auf dem Votivträger aus Laurion (Philol. XXVII, S. 735): Ἥρῳ ἀνέθηκεν Ἀζάρατος εὐξάμενος. Auch das Τυχὼν ἁπάντων des »Heroenmahles« (s. oben und Arch. Zeitg. 1877 S. 167, no. 91) deutet auf Danksagung.

von den Heiligen der christlichen Kirche) gilt[24]. Als Bestätigung dienen die Bildwerke selber. Den Mittelpunkt bietet der mit reichen Attributen ausgestattete Heros; ihm gilt das dargebrachte Opfer, die Anbetung der oft sehr zahlreichen Begleitung; somit auch das Votivmal, welches diese Darstellungen enthält.

Die Wahl der Gottheit und der Heiligthümer, welchen sich diese Denkmäler des Heroencultus so vielfach anschlossen, wird keine willkürliche gewesen sein. Die Beziehungen zu den Heilgottheiten sind bereits dargelegt worden. Nächst ihnen scheint Dionysos in Betracht zu kommen. Es liegt nahe, einem Winke Köhlers folgend[25], in den zahlreichen Vereinen der »Dionysischen Künstler« die Erklärung dafür zu suchen. Überhaupt werden wir die Bestrebungen dieser und ähnlicher religiöser Genossenschaften, der Asklepiasten, Heroisten, Eranisten, Thiasoten, Orgeonen, Sarapiasten (daher der Modios?) als einen Hauptfactor bei dieser Art von Culten und ihre Sonderheiligthümer vielfach als Aufstellungsort jener Weihgeschenke betrachten dürfen[26].

Es soll nun keineswegs behauptet werden, dafs die heroischen Votive nicht auch bei Nekropolen (vielleicht gab es abgegrenzte Stätten, ähnlich unsern Friedhofskapellen), in Grabbezirken, namentlich bei Familiengräbern, schliefslich auch bei einzelnen Grabstätten ihren Platz fanden. Dem würde die Thatsache widersprechen, dafs wir schon seit dem 4ten Jahrhundert in einzelnen Fällen das Schema des Heroenmahls auf Grabstelen übertragen sehen (s. Anm. 7), wobei mehrmals die Gesammtform des Votives in die Fläche eingetieft, gleichsam eingelassen erscheint (v. Sybel No. 536. 2155), während auf andcren Grabmälern Stelenträger mit einem Votive eingemeifselt sind (vgl. Dütschke, Ant. Bildw. IV zu No. 740).

Doch scheint in Attika diese Form der Heroisirung, welche auf den Inseln und in Kleinasien schliefslich jeder Verstorbene empfangen konnte, selbst nach dem zweiten vorchristl. Jahrhundert keineswegs vollständig durchgedrungen zu sein, so wenig wie der Typus des »Heroenmahls« hier ursprünglich zu Hause ist[27]. Wohl aber gehört der attischen Kunst die Ausbildung der tektonischen Form unserer Denkmäler, die reichere Ausstattung mit Adoranten, Cultusapparat und mannigfachen Attributen an. Auch diese Seite entwickelt sich vollkommen parallel zu den übrigen Votivreliefs. Die Heroen sind in erhöhter Existenz aufgefafst und den Donatoren gegenübergestellt, wie sonst die Götter. Wie diese erscheinen sie den Verehrern an

[24]) Fast mit jedem hervorragenden und alten Heiligthum ist die Verehrung männlicher und weiblicher, durch die Sage angegliederter Heroen verbunden. Vgl. z. B. Stackelberg, Gräber d. Hell. S. 21 fg. Wafsner, *de heroum cultu* S. 45 fg. In demselben Sinne weihte noch Herodes Atticus Bildwerke des Heros Polydeukion der Nemesis in Rhamnus (C. I. Att. III, 811), des Memnon in Marathon als Ἀρτέμιδι φίλος (Ἀθήν. X, 538).

[25]) In der mehrfach angeführten Stelle Mitth. d. athen. Inst. IX S. 298. Doch betrachtet auch er unsere Reliefs noch als »sepulcrale Anatheme«.

[26]) Einen sicheren Beleg für diese Ansichten geben ὁ πρυτανεύσας und die παραπρυτάνεις als Stifter des Leydener Heroenreliefs (aus Smyrna); s. oben Anm. 17. Über die παραπρυτάνεις vgl. *Bull. de corresp. hell.* IV S. 164 no. 21 fg., 175, no. 35, wo sie neben Thiasoten, Orgeonen u. s. w. in Teos (nur hier bekannt) als Stifter von Grabdenkmälern erscheinen.

[27]) Im Verein mit dem Culte chthonischer Gottheiten haben sich diese Darstellungen unzweifelhaft als Votive bei Nekropolen, Familien- und Geschlechtergräbern entwickelt, wie die Terrakottenfunde in Capua und Tarent, die spartanischen und lykischen Reliefs lehren.

dem Orte der Verehrung. Zu der Situation des »häuslichen Mahles« steht die Typik unserer Darstellungen in keinem engeren Verhältnifs, wie jede ideale Erfindung zu dem Vorbilde des gewöhnlichen Lebens. Vielfach und noch gegenwärtig hat die Darstellung des Lagers und des Speisetisches, die Anwesenheit der Ehegattin und des Dieners dazu verführt, als Lokal das Innere des Hauses anzunehmen. Aber Schlange und Rofs, sowie der bisweilen hinzutretende Reiter stimmen dazu schon nicht recht. Auch liegt keine Veranlassung vor, sich die ganze Sphäre realistischer zu denken, als bei den Reitern, Spendereliefs und den übrigen Heroendenkmälern. Dazu kommt, dafs wir auch Götter und die Halbgötter häufig mit τράπεζα und κλίνη ausgestattet finden; unter den ersteren, gewifs nicht zufällig, gerade diejenigen, zu welchen die Heroen mit unseren Anathemen auch sonst in nahe Beziehung treten: Asklepios (Deneken, *de theox.* S. 35, vgl. auch C. I. Att. III, 68e), Dionysos (Denek. a. a. O. 38f.), Serapis und Isis (Lebas, *Inscr.* V, 395), Zeus in einigen Cultusgestaltungen, z. B. als Soter, Xenios (C. I. Att. II, 305. Athen. IV, 143. VI, 239b; vgl. Köhler Hermes VI S. 107. Deneken a. a. O. S. 25), Hades (C. I. Att. II, 948f. jetzt das eleusin. Relief Ἐφ. ἀρχ. 1886 Tf. 3 mit Θεός und Θεά), Demeter und Kore (Ἐφημ. a. a. o. Deneken S. 29f.), Herakles (Den. a. a. O. S. 28, 2 und 32; vgl. Lucian. conviv. 13: ἐπ' ἀγκῶνος), die Dioskuren (Den. a. a. O. S. 5f.), Aias (Schol. Pind. Nem. II, 19), Amphiaraos (C. I. G. 1570a), die Tyrannenmörder auf Rhodos (Valer. Max. II, 10, 1). Immer liegt dieser Form des Cultes eine gewisse Vertraulichkeit zu Grunde, welche den niederen Heroen gegenüber die Regel bildet, während die persönliche Herablassung und Annäherung der Halbgötter und einiger Götter[28] durch bestimmte Gründungslegenden ihrer Culte (Einkehr und Bewirthung) vermittelt zu werden pflegte.

Die Vorstellung von dem Zustande der Heroisirten richtete sich naturgemäfs nach dem Alter und vielleicht auch nach dem Stande der Abgeschiedenen. In der Regel wurden Jünglinge als Reiter (Jäger und Krieger) gedacht, die Männer in der behaglichen Existenz des Hausherrn. Abgesehen von specifisch und allgemein chthonischen Attributen, wie der Schlange, dem Modios, sehen wir den Heros reiferen Alters im Vollbesitz all derjenigen Realattribute, welche dem Repräsentanten eines Hauses und einer Familie zustehen. Auf dem bequemen Lager wird er mit Speise und Trank bedient; nicht selten vervollständigen Waffen, Rofs und Hund die Ausstattung. Vor Allem darf die Gattin als Repräsentantin der Ehe nicht fehlen: auch sie gehört zu den »Attributen« des Heros. Die Darbringung von Weihrauchkörnern, welche wir öfter beobachten, ist als persönlicher Dienst, nicht als Opfer zu verstehen. Mit den kleiner gebildeten Adoranten hat sie ebenso wenig Ähnlichkeit, wie der Oinochoos mit dem Opferdiener. In gewissem Sinne spiegeln unsere Bildwerke dieselbe Vorstellung wieder, welche auf primitiveren Culturstufen vielfach zur Mitbestattung des Hausrathes, der Waffen, Lieblingsthiere, Sklaven und Frauen geführt haben.

[28]) Auch unter diesen erscheinen nur solche chthonische Gottheiten, welche ihrem Ursprung und Wesen nach den Heroen am nächsten stehen.

Unsere Reliefs sind von Typik völlig durchdrungen. In den bildlichen Darstellungen des Heroisirten tritt, mit wenig Ausnahmen und bis auf allgemeinere Altersunterschiede, die Individualität des Lebenden ebenso zurück, wie er häufig seinen Namen aufgab oder vertauschte. Noch weniger Persönlichkeit besitzt die ihm beigesellte Frau; sie ist wie der Oinochoos nur um des Heros willen und in gleicher Sphäre anwesend. Doch würde meines Erachtens unseren Monumenten gegenüber nicht einmal die Frage statthaft erscheinen, ob die Gattin in Wirklichkeit auch bereits aus dem Leben geschieden war oder nicht.

In diesem Schema, bei dem Mangel an persönlicher Bestimmtheit, welcher nur selten durch Beifügung von Inschriften aufgehoben wurde, mochte sich das dem Einzelheros geweihte Anathembild leicht zum Repräsentanten der Vorfahren und des Geschlechtes überhaupt verallgemeinert haben, gleichwie nach römischer Anschauung der Verstorbene in den Begriff der *dii manes, dii parentes* aufging oder *genius familiaris* wird[29]. In decorativer Verwendung, wie an den Reliefs unserer Votivträger, konnten somit die heroischen Typen der Langseiten einfach die Familie des oder der Weihenden vertreten. Da es andererseits der Fundort nicht unwahrscheinlich macht, dafs die auf den Stelen eingefügten Anathemtafeln dem Asklepios galten, kommen auch die oben erörterten Beziehungen desselben zu den Heroen in Betracht. Die Auswahl der Götter — Zeus, Athena, Artemis — auf den Nebenseiten entzieht sich einer bestimmten Erklärung, doch liefse sich wenigstens leicht erweisen, dafs auch diese den Werken des Asklepios nicht fremd sind[30].

A. Milchhöfer.

---

[29]) Auf einem bei Athen gefundenen Grabrelief (Kumanudes Ἐπιγρ. Ἀττ. ἐπιτύμβ. 826. v. Sybel, Katal. 463) lesen wir sogar von dem fünfjährigen Knaben Theophilos: ὁ πατήρ με ἀνέστησεν ἥρωα συγγενείας. Vielleicht gehört auch hierher die Inschrift eines Marmorblocks zu Halikarnafs mit dem Relief einer Schlange, darunter: Θε]όδωρο[ς —]λεως | ἥρῳ πατρῴῳ ΘΕΟΛΓ. S. *Bull. de corresp. hell.* IV. S. 401.

[30]) Ein römischer Votivcippus in Mailand (Dütschke, Ant. Bildw. V, no. 965 a) mit Weihinschrift an Asklepios und Hygieia zeigt in Relief auf einer Nebenseite Apollo nebst Vogel (Rabe?), auf der andern Artemis mit Hund. Die Rückseite enthält aufser zwei Kindern Roma und Tyche.

FRÜHATTISCHE VASEN.

(Tafel 3. 4. 5.)

In der Geschichte der attischen Vasenmalerei klafft eine Lücke zwischen den Dipylonvasen — für deren attischen Ursprung auf Krokers Arbeit im ersten Bande dieser Zeitschrift verwiesen werden kann — und der zusammenhängenden Entwickelungsreihe, die etwa mit der Françoisvase beginnt. Vorläufer der Françoisvase haben Furtwängler (Arch. Zeit. 1882 T. 10) und Benndorf veröffentlicht (Griech. u. Sicil. Vasenb. T. 54. 1, 2). Diese Vorläufer bewiesen für ihre Epoche die Herrschaft des orientalisierenden Stiles in Attika, wie das nach vereinzelten Spuren auf den jüngeren Dipylonvasen und nach den Analogien der Keramik anderer Kunstcentren nicht anders erwartet werden konnte, und zwar zeigten sie einen entwickelten orientalisierenden Stil mit äufserst wenigen und geringfügigen Anknüpfungen an den voraufgegangenen geometrischen [1]. Die Folge davon war, dafs man sich die attische Keramik jener Zeit als vollständig abhängig von fremdem Handwerke denken mufste, dessen Stil sie einfach angenommen habe.

Die hier veröffentlichten Vasen, welche die erwähnte Lücke zum Teil ausfüllen [2], beweisen die Unrichtigkeit dieser Annahme. Eng an die Dipylonvasen sich anschliefsend, als deren unmittelbare Fortsetzung sie sich darstellen, zeigen sie, wie in Attika ein ganz eigenartiger orientalisierender Stil zur Herrschaft kam, der von dem attischen Handwerk selbständig verarbeitet wurde.

Die erste und hauptsächliche Aufgabe der folgenden Zeilen, welche diese Vasengattung in die Kunstgeschichte einführen sollen, wird eine genaue Analyse der einzelnen Bestandteile derselben sein; naturgemäfs beginnen wir mit den gröfsten Gefäfsen, da auf ihnen die Elemente der Dekoration am Vollständigsten vertreten sind.

---

[1]) Unter geometrischem Stile wird hier und im Folgenden nur der mit gradlinigen Verzierungen arbeitende verstanden, dem auch die Dipylonvasen angehören. Der Kürze wegen wird im weiteren Verlaufe auch von einem »mykenischen Stile«, von »mykenischer Cultur«, »mykenischer Periode« u. a. geredet werden, in demselben Sinne, wie die auf Rhodos, in Cypern und in Attika gefundenen Gefäfse einer bestimmten Richtung »mykenische Vasen« genannt werden.

[2]) Sie stammen zum gröfsten Teile aus der Sammlung der archäol. Gesellschaft im Polytechnikum zu Athen. Die Erlaubnifs zu ihrer Veröffentlichung erteilte mit entgegenkommender Bereitwilligkeit Herr Stephanos Kumanudis, dessen einsichtiger und liberaler Verwaltung wohl jeder Archäolog, der längere Zeit im Museum des Polytechnikum gearbeitet hat, zu Danke verpflichtet ist. Zur Veröffentlichung der beiden Stücke von der Akropolis gab Herr General-Ephoros P. Kavvadias die erwünschte Erlaubnifs. Diese sämmtlichen athenischen Stücke hat E. Gilliéron mit gewohnter Meisterschaft gezeichnet. Besonderen Dank schulde ich auch der Güte Cecil Smith's, der mir mannigfache Notizen über die Phalerongefäfse zukommen liefs und auch die Zeichnungen von 4 *k* und 5 vermittelte.

1. Dreihenklige Kanne der Sammlg. d. Arch. Gesellsch. zu Athen (no. 2696). H. 0.525. Gefunden »ἐν θέσει Ἀνάλατος πλησίον τοῦ μέσου τῆς εἰς Φάληρον ἀγούσης ὁδοῦ«. Abgebildet auf Tafel 3 im Mafsstabe von $^2/_3$, die Form auf Tafel 4. Die Technik ist die der Dipylonvasen: brauner Firnifs auf dem eigentümlichen, schönen hellen Thongrunde ohne Anwendung von Gravierung oder aufgesetzten Farben. — Für den gesammten Aufbau lassen sich die der geometrischen Keramik eigenen schlanken Gefäfse mit hohem Halse vergleichen (Conze, Z. Gesch. d. Anfänge gr. Kunst T. IIa. V 1a, besonders auch die schlanke berliner Kanne Furtwängler Taf. V no. 47). Diese Form sowie auch den hohen Rückenhenkel kennt der mykenische Stil nicht, die Verbindung der drei Henkel aber ist eine Entlehnung aus diesem (vgl. Furtwängler u. Löschcke, Myk. Vasen T. XLIV. no. 37—40). Das beweisen am besten die geometrisch dekorierten Hydrien *Annali* 1872 t. *K* 9, die durch ihre gedrückte Form, und Samml. d. Arch. Ges. no. 586 (Collignon no. 48; T. I. no. 9), die aufserdem noch durch die plastisch angegebenen Brustwarzen auf mykenische Vorbilder hinweisen. Ein weiteres Beispiel der drei Henkel an geometrisch gestalteten Kannen giebt das kleine Gefäfs auf dem Deckel der Vase von Curium (Cesnola-Stern T. 68); unsere Kanne und diese wären also die ersten Vorläufer der späteren Hydriaform[3]. Etwas verschieden ist no. 10 unserer Gruppe. Zu den aufgelegten, modellierten Kanten an Henkeln, Mündung und Schulter liefern geometrische Vasen mit Schlangen auf den Henkeln die nächsten Analogien, vgl. Samml. d. Arch. Ges. 2448. 2843. Berlin 2940 (abgeb. Jahrbuch I S. 135).

Betrachten wir die Dekoration, so ist die Anordnung derselben in breiten und schmalen Streifen um das Gefäfs herum ebenso wie die Benutzung der freien Halsfläche zur Anbringung eines quadratisch eingefafsten Bildes ganz im Sinne der älteren Kunst, letztere sogar specifisch geometrisch. Gegen die charakteristischen Eigentümlichkeiten des geometrischen Stiles aber verstöfst der Mangel einer vertikalen Teilung wenigstens des Haupt-Streifens und der Wechsel der Darstellung auf Vorder- und Rückseite, die auf geometrischen Vasen teils aus Stoffarmut teils nach Stilprincipien meist gleich verziert werden. Hier bieten die rhodischen Gefäfse die nächste Parallele, die durchgehends die Vertikalteilung verschmähen. Auch die mykenische Keramik kennt keine Vertikalteilung bis auf eine gewisse Klasse, die aber auch durch ihre Muster als unter geometrischem Einflusse stehend nachgewiesen ist, vgl. Myk. Vasen, Text S. XII.

Weder stilistisch noch inhaltlich fällt die Darstellung des Halsbildes aus dem geometrischen Kreise heraus: ein Chor von sechs Männern unter Anführung

[3]) Beachtenswert erscheint die Art der Henkelstütze der Kanne, die von den im geometrischen Stile und späterhin (z. B. bei den Kantharen) üblichen verschieden ist: ein bis fast zur oberen Biegung des Henkels zwischen diesem und dem Halse stehen gebliebener Steg mit zwei Vertikalreihen von je sieben runden Oeffnungen. Es gewinnt in gröfserem Zusammenhange Gewicht, dafs wir dieselbe Form der Stütze bei schwarzfigurigen Prothesisamphoren wiederfinden: Sammlg. d. Arch. Gesellsch. zu Athen no. 84; Berlin 1887, wo die Löcher nur nicht wirklich durchgebohrt, sondern durch weifse ausgefüllte Kreise angedeutet sind. Es ist dies ein kleines, aber bezeichnendes Zeugnifs für die zähe Tradition in der attischen Töpferei.

eines Kitharspielers auf einen Chor von vier Frauen sich zubewegend. Von je zwei Tänzern angefaſste Zweige stellen die Verbindung innerhalb der Chöre her. Die Figuren der Männer und Weiber mit ihren dreieckigen Oberkörpern, ihren »Wespentaillen« und runden Köpfen mit ausgesparten Augen sind denen ähnlich, die wir auf den Dipylonvasen zu sehen gewohnt sind. Auffällig ist nur die Darstellung des Haares der Frauen, das sehr kurz und auf eine eigentümliche Art als freiwallend gekennzeichnet ist, anders als sonst auf geometrischen Vasen, z. B. Schliemann, Tiryns T. XVI e. Ich habe keine andere Analogie als die rein formale der kyprischen Dreifuſsvase Cesnola-Stern T. 92, wo das Haar der kleinen koboldartigen Männer ähnlich gegeben ist.

Die Darstellung des Hauptstreifens, der auf dem getragenen Teile des Gefäſsrumpfes liegt, zeigt zu beiden Seiten einer Blattstaude zwei Löwen in einem Wappenschema gruppiert. Auf den Blättern der Staude, sowie auf dem einen der Löwen sitzen Vögel, ein vierter schwebt zwischen dem Henkelansatze und einem vom oberen Rande in das Feld hineinwachsenden Blatte; geometrische Ornamente dienen zur Raumausfüllung. Rechts von dem Löwen zur Rechten des Beschauers wächst ein Knospenbündel aus der Erde; von diesem weg geht ein langbeiniger Vogel auf eine andere Blattpflanze zu, auf der er Nahrung zu suchen scheint. Diese Gruppe befindet sich unter dem einen Henkel. Es folgt dann auf der Rückseite eine Reihe von verbundenen Palmetten, zwischen denen immer wieder Blattstauden aufwachsen. Eine solche, unter dem zweiten Henkel befindlich, schlieſst die Rückseite von der Darstellung der Vorderseite ab.

Hier ist vieles fremdartig, und die Mischung des Fremden mit dem Bekannten ergiebt ein höchst eigentümliches Ganzes, dem man in dem bisherigen Monumentenvorrate kaum einen Platz anzuweisen sich getraut. Die Löwen gehören ja, wenn auch nicht als ursprünglicher Besitz, so doch als entlehntes Gut zum Typenvorrate der geometrischen Epoche. Beispiele geben das Bronceband aus Theben (*Annali* 1880 t. *G* 1. 2), der Kopenhagener Becher (Arch. Zeit. 1885 T. 8. 2) und ein Gefäſs der Samml. d. Arch. Gesellsch. zu Athen (no. 2615). Die Löwen unserer Kanne stehen auf einer Stufe mit denen der angeführten Monumente. Hier wie dort dieselben hochbeinigen Gesellen mit den spitzen Schnauzen, bei denen kein ernsthafter Versuch einer Charakteristik gemacht ist, von den rein äuſserlichen Zutaten des langen Schweifes, der mächtigen Krallen und der aus den Zähnen hängenden Zunge abgesehen. Sie sind eben nach fremden Vorbildern ohne viel Naturkenntniſs in die eckige Sprache des geometrischen Stiles übertragen[4]. Wie die Löwen selbst, so ist auch das Wappenschema, in dem sie gruppiert sind, frühzeitig aus

[4]) Dies hat Furtwängler nachgewiesen, *Annali* 1880 p. 129. Er folgert es vor allen Dingen aus der Gemeinsamkeit des Typus. Der Löwe ist stets schreitend dargestellt, meist mit erhobener Pranke, stets mit offenem Rachen und hängender Zunge. Charakteristisch ist auch das seltene Vorkommen auf geometrischen Vasen gegenüber der Beliebtheit in unserer Vasengattung. — In den aus Dipylongräbern stammenden Goldstreifen (Daremberg-Saglio p. 788, Archäol. Zeit. 1884 T. 9. 2), die denselben Typus, aber weit fortgeschrittenere Behandlung zeigen, werden uns Beispiele der in nicht geometrisch arbeitenden Kunststätten geschaffenen Vorbilder erhalten sein.

fremder Kunst vom geometrischen Stile angenommen[5]. — Für die Vögel, die um die Blattpflanzen und Löwen spielen, wird man unter den langweiligen Wasservögeln der geometrischen Vasen vergeblich nach Genossen suchen; genau entsprechende kann ich überhaupt nicht nachweisen. Am meisten fühlt man sich durch die flotte Zeichnung und die offenbar versuchte Charakterisierung an die Tiergestalten der mykenischen Scherben erinnert. Ich verweise speciell auf den Vogel mit dem gebogenen Schnabel Myken. Vasen T. XXIV. 186, den Truthahn XXIV. 187, XXXVIII. 384, die Ente XXXIX. 400. Hierher werden unsere Vögel auch durch die Art der Ausfüllung der Conturen gestellt. Die Vögel auf den Deichselköpfen der melischen Vase geben eine Parallele zu dem auf dem Löwen sitzenden Vogel. Dies Motiv mufs eben um das Ende der geometrischen Epoche — wie alles Neue gewifs vom Osten her — nach Griechenland importiert worden sein. Aus der mykenischen Epoche ist mir wenigstens kein Beispiel bekannt, aus der geometrischen nur eine Dipylonvase der Samml. d. Arch. Gesellsch. zu Athen, wo auf zwei gegenüberstehenden Pferden zwei Vögel sitzen, ferner ein spätes Bronzepferdchen aus der Altis, dem gleichfalls ein Vogel auf der Kruppe sitzt (Inv. no. 7571).

Scheinbar ohne jede Analogie sind die Pflanzen, die in so mannigfaltiger Fülle in das Darstellungsfeld hineinwachsen. Unter den Monumenten der geometrischen Kunst werden wir natürlich nicht suchen, die wenigen Beispiele vegetabilischer Formen auf geometrischen Vasen sind längst als Ausnahmen gewürdigt (vgl. Cesnola-Stern T. 68, Jahrbuch 1886 S. 135 (Berlin 2941). Aber auch die rhodische und melische Vasenmalerei ist in der Anwendung pflanzlicher Formen schon zu einer eng umgrenzten Anzahl bestimmter und sehr consequent benutzter Typen gekommen. Sie kennt, von der Rosette abgesehen die kaum hierher gehört, nur die Lotosblume und -Knospe und die Palmette, gelegentlich das Epheublatt (Salzmann, *Nécropole de Camirus* T. 46. 47). In der kyrenäischen Keramik kommt dazu der Granatapfel. Diese Formen sind aber vollständig zu Ornamenten herabgesunken, die, mit Mäander und Flechtband gleichwertig, völlig wie diese verwendet werden. Anders ist es in der mykenischen Vasenmalerei. Sie benutzt die verschiedenartigsten vegetabilischen Formen (vgl. Myk. Vasen, Text S. X), und zwar bilden Pflanzen sowol die Hauptdarstellung (T. III. 19; V; IX. 58, 59; XII. 78; XVI. 104; u. a.) als auch Füllmotive (T. XXVI. 202, 205; XXXVIII. 393; XXXIX. 405; XLI. 423). Dasselbe gilt von den vormykenischen »Inselvasen« (Dumont-Chaplain, *Histoire de la céramique de la Grèce propre,* t. I. 5; II. 9. 14. 16. 20). Und nicht nur in der Keramik sondern auch in der Metallarbeit der mykenischen

[5]) Ein lehrreiches Beispiel bietet die Vase 2912 der Sammlg. der Arch. Gesellschaft zu Athen, wo zwei Pferde über einem Vogel im strengsten Wappenschema ihre Vorderbeine kreuzen. Die unverstandene Nachbildung eines von Löwen gebildeten Wappenschemas liegt auf der Hand. Auf der Vase von Curium (Cesnola-Stern T. 68) sind mit dem Motiv die Figuren derselben herübergenommen, zwei Ziegen, die an einem Baume aufsteigen (vgl. Myk. Vasen T. XXXIX 412. 413).

Epoche ist die häufige Verwendung pflanzlicher Motive gerade zum Füllen des Raumes nachweisbar; vgl. die Platten mit den jagenden Löwen bei Schliemann, Mykenä S. 354 no. 470. 471 (Milchhöfer, Anfänge S. 9, 10ff.), die Goldblechfragmente S. 373 no. 513f., vor allem das Golddiadem mit den Pflanzen zwischen den Ringen und Spiralen S. 215 no. 281. Endlich gehören auch auf den von mykenischen Kreisen ausgehenden »Inselsteinen« Pflanzen zu den beliebtesten Füllmotiven (vgl. Dümmler, Athen. Mitth. XI T. VI. 4, 7a, 14, 17, Myken. Vasen T. E. 4, 15, 17, 18, 19, 19a, 35, 42)[6]. Nun finden sich freilich unter den mykenischen Beispielen wenige den Pflanzenformen unserer Kanne genau entsprechende. Aber immerhin ist die Ähnlichkeit der Blattstauden auf der Scherbe von Therasia (Myken. Vasen T. XII. no. 78) und des mittelsten Gewächses auf dem Diadem mit denen der attischen Kanne grofs genug, um eine Vergleichung zuzulassen. Ebenso entspricht der Büschel auf der Scherbe Myk. Vasen XXVI. 203 dem hinter dem grofsen Vogel unserer Vase aufwachsenden. Die Ähnlichkeit geht noch weiter bei einigen Vegetabilien auf anderen Vasen unserer Klasse. Auf dem londoner Becher (unten no. 5) scheinen die Pflanzen der »Inselsteine« geradezu nachgeahmt.

Auch die fächerförmig geordneten drei Blätter, die neben dem linken Henkel vom oberen Rande herunterhängen, sind mit einem mykenischen Ornamente in Verbindung zu bringen. Ich meine den bekannten Hänge-Zierrat der mykenischen Epoche (vgl. die Formsteine aus Mykenä, Schliemann S. 121 no. 162; Kuppelgrab von Menidi T. III. 11. 14, V. 32; aus Spata Ἀθήν. 1877. πιν. Γ. 33). Dafs dieser Zierrat pflanzlichen Ursprungs ist, scheinen mir die kleinen seitlichen Blättchen des goldenen Exemplars aus Menidi (V. 32) und des mykenischen Formsteins zu erweisen. Bei der Übereinstimmung mit dem Blattfächer unserer Kanne aber in Form, Zahl, Anordnung und Richtung der Blätter wird an einem Zusammenhang beider nicht gezweifelt werden können. Das Blattmotiv wird von den Scherben Myken. Vasen XXVI. 202. 205, Athen. Mittheil. XI T. 3 in ganz ähnlicher Weise nachgeahmt.

---

[6]) Auch auf der phönikischen Bronceplatte des Louvre (Longpérier, *Musée Napoléon* III t. 31 = Perrot-Chipiez III 813. no. 565) ist der Grund mit kleinen Blumen gefüllt, ebenso auf dem von Furtwängler angezogenen goldenen Kästchen im Grabe Ramses III. Auf der Bronce haben wir sogar die Analogie zu einer äufserst singulären Palmettenform, die zweimal auf unseren Gefäfsen sich findet, sonst aber in der griechischen Kunst nicht wieder nachweisbar ist. — Dafs diese altphönikischen Monumente mit den mykenischen zusammenhängen, ist kein Zweifel. In den Gemälden desselben Ramsesgrabes findet sich ja auch die mykenische Bügelkanne (Myk. Vasen S. XIII) unter den Gefäfsen der Leute aus dem Lande »Kefa«. Wie sie zusammenhängen, ist eine Frage, von deren Entscheidung für uns wenig abhängt, da jene altphönikischen Producte als Vorbilder für Vasenmaler etwa des 7. Jahrhunderts nicht in Betracht kommen können. Die sehr zahlreichen Bäume und Pflanzen auf den unseren Vasen etwa gleichzeitigen phönikischen Schalen aber (vgl. Perrot-Chipiez III p. 759. 543—p. 790. 553) sind so verschieden von unseren Vegetabilien geartet und stilisiert, dafs von ihnen die Herleitung dieser auch unmöglich ist. Die Bäume der phönikischen Schalen finden wir auf den cyprischen Vasen wieder (Perrot-Chipiez III 710. no. 522, p. 711. 523; 716. 528), ferner auf der interessanten rhodischen Scherbe mit dem geflügelten Kentauren, Salzmann, *Nécropole de Camiros* pl. 38.

Die Palmetten der Rückseite, die noch einmal in unserer Gattung auf der Kanne 9 wiederkehren, haben auf den gleichzeitigen und späteren griechischen Monumenten keine Analogie. Die überzeugendste Parallele ist die Palmette auf der schon angeführten Bronceplatte des Louvre, die auch durch ihren ausgesprochen vegetabilischen Charakter unseren Beispielen nahe steht. Auch auf mykenischen Monumenten, Goldsachen wie Vasen, finden wir mitunter solche von einem Punkte nach oben aufwachsende und nach innen verlaufende Ranken, vgl. die Goldnadel Schliemann, Mykenä S. 223f. 292, die Bruchstücke aus Menidi, Kuppelgrab IV. 12, aus dem Grabe beim Heraion Mittheil. d. athen. Instituts 1878 T. II. 5 und die Vasenscherbe Myken. Vasen XXXV. 356. Einen so ausgeprägt pflanzlichen Charakter trägt aber keines der Beispiele, sie sind mehr Spiralen, ähnlich denen auf dem phönikischen Armband aus Kypern Perrot-Chipiez III 834 no. 598. Wo die Form geschaffen wurde, die uns in der Palmette der Bronce und unserer Vasen vorliegt, wissen wir nicht; wahrscheinlich jedoch geschah dies in mykenischen Kreisen, da sich auf ägyptischen und anderen orientalischen Monumenten kein Beispiel findet. Der Spärlichkeit unseres Materials aus der Zeit nach den Schachtgräbern ist es zuzuschreiben, dafs wir keinen Beleg aus der mykenischen Kunst für die umgebildete Form bringen können[7].

Ähnlich steht es mit einem andern Ornamente unserer Vasen, dem auf der Spitze stehenden Blatte, welches als Füllornament in der Darstellung am Halse zwischen der letzten und vorletzten Frau des Reigens steht. Es kehrt auf den zwei anderen grofsen Gefäfsen wieder, auf dem thebanischen Krater unter einem Reh der Vorder- und einem der Löwen der Rückseite, auf der berliner Amphora zwischen zweien der Kriegerpaare. Diese Blätter mit der charakteristischen in das Innere hängenden Ausfüllung zwischen den Voluten oben sind nicht zu trennen von den Gliedern der horizontalen Blattreihen auf mykenischen Vasen (Myk. Thongef. XII. 66; Myk. Vasen XXXVI. 366. 367, XXVII 219), wo sogar die Blättchen im Inneren wiederkehren. Auch auf dem Putze des tirynther Palastes werden sie angewandt Schliemann, Tiryns T. IX. a, b; X. g, h, i; Broncestreifen aus der Altis und melische Vasen zeigen die gleichen Blattreihen (vgl. Furtwängler, Broncefunde, Tafel no. 8 S. 44). Wann und wo die Loslösung der Glieder und ihre selbständige Verwendung als Einzelornament zuerst vor sich gegangen sei, läfst sich wiederum nicht mit Sicherheit ausmachen. Dafs es innerhalb mykenischer Kreise geschehen sei, macht die Scherbe Myk. Vasen XXXVI. 368 wahrscheinlich, auf der das Blatt schon in vertikaler Richtung erscheint, vermutlich jedoch, da es dem Rande nahe ist, noch nicht einzeln[8]. Vielleicht geschah die Loslösung unter Einwirkung des blattförmigen Ornaments, das auf no. 3 unserer Klasse, der grofsen

[7]) Vgl. auch Furtwängler, Broncefunde S. 49, der die Platte nach der Analogie der Ornamentation auf dem Goldkästchen im Ramsesgrabe um 1200 v. Chr. ansetzt.

[8]) Das auf dem Putze des tirynther Palastes als Hängezierrat verwendete Einzelblatt (a. a. O. T. VI, c, e mit der dort abgebildeten Elfenbeinplatte aus Menidi) hat mit unseren Blättern nichts zu tun; der Abschlufs zwischen den Voluten geht hier nicht nach innen, wie bei den

Amphora vom Hymettos, über dem Hauptbilde als Streifen angeordnet ist. Dies Ornament ist von dem herzförmigen Blatte zu trennen. Seine Anknüpfung hat es in den mykenischen Goldknöpfen Schliemann, Mykenä S. 302 no. 394, 371 no. 504; auf melischen und rhodischen Vasen taucht es dann zum ersten Male wieder auf (Conze T. I. 7, Salzmann *Camirus* T. 33, 53 am Schilde des Euphorbos).

Unter den Füllornamenten der Kanne von Analatos nehmen, abweichend von der rhodischen Keramik, die geometrischen Motive einen breiten Raum ein, die Zickzacklinien besonders, dann die Rhomben, die vierstrichigen Ornamente über den Köpfen der Reigentänzer u. a. Die Anwendung der Zickzacklinie in mehr als dreifachen Reihen ist nach Kroker's Beobachtung schon eine Neuerung dem Gebrauche des streng geometrischen Stiles gegenüber (Jahrbuch 1886 S. 99), deren erste Beispiele man auf jüngeren Dipylonvasen findet (vgl. die Kopenhagener Gefäfse Arch. Zeit. 1885 T. 8 1. 2). Nicht mehr geometrisch ist ferner das eigentümlicher Weise aufwärts gestellte Flechtband vor dem Kitharspieler — wir werden dieser stilwidrigen Anwendung auf Vasen unserer Klasse noch häufiger begegnen.

Rein geometrisch sind die schmaleren Streifen, die den tragenden Teil des Gefäfses umgeben. Auffällig sind nur die parallelen in diagonaler Richtung verlaufenden Zickzacklinien und die Σförmigen Linien am Fufse (s. die Form Taf. 4). Eine Verwendung solcher Zickzacklinien an dieser Stelle kann ich aus geometrischen Kreisen nicht nachweisen. Überaus beliebt ist dieselbe dagegen in unserer Klasse, nur in etwas veränderter Gestalt der Zickzacklinien (vgl. zu 11).

Für die obere Einfassung des Bildes am Halse der Kanne ist ein Beleg aus dem geometrischen Stile die berliner Kanne 2940 (Jahrbuch 1886 S. 135). Doch möchte ich nicht glauben, dafs die Form des Rhombus mit den aus den Spitzen aufwachsenden Haken eine Erfindung der geometrischen Malerei war. Viel wahrscheinlicher ist, dafs das geometrische Beispiel wie das auf unserer Kanne auf mykenische Formen zurückgeht, vgl. Myk. Vasen XXXIV. 343; XXXVI. 377. Überhaupt sind die mit den Spitzen aneinandergestellten Rhomben weit zahlreicher aus der mykenischen Keramik zu belegen wie aus der geometrischen (vgl. Schliemann, Tiryns S. 142. 40, 144. 42; Myk. Vasen III. 18; XII. 80; XXIX. 257; XXXV. 357). In unserer Gattung kommen sie aufser auf der besprochenen Kanne noch einmal vor (4 m).

2. Krater aus Theben in der Sammlg. d. Arch. Gesellsch. zu Athen no. 3465. H. 0.27, Dm. 0.50. Abgebildet auf Tafel 4 im Mafsstab von nicht ganz $^5/_8$.

Der Form nach bietet die nächste Analogie die von Furtwängler veröffentlichte attische Schüssel aus Ägina (Arch. Zeit. 1882 T. 10), die indes in ihrem ganzen Aufbau weit schlanker und freier ist. Furtwängler hat sie mit dem straffen dorischen Kapitell der Blütezeit verglichen: um den Unterschied klar zu machen, könnte man unsere Schüssel mit dem niedrigen, ausladenden Echinus des archaischen

Blättern der oben angeführten Reihen und bei den Blättern unserer Vasen, sondern nur nach aufsen; ferner ist die Mittelrippe unsern Blättern fremd. Höchstens könnte es Veranlassung zur Lösung der Blattreihen gewesen sein.

dorischen Stils vergleichen. Auch auf die Analogien aus der geometrischen und rhodischen Keramik für die Form des Gefäfses hat Furtwängler hingewiesen. Hinzuzufügen wäre, dafs dieselbe schon in der vormykenischen und mykenischen Keramik vertreten ist; für jene vgl. das theräische Gefäfs bei Dümmler Athen. Mitt. XI Beil. II. 6, für letztere Myk. Vasen T. XLIV. 3, beides Schüsseln mit breiter Mündung, Ausgufs und vertikalen Henkeln.

Die Darstellung läuft rings herum. Auf der Vorderseite ist zu beiden Seiten des Ausgusses je ein Kentaur mit einem Reh gruppiert, auf der Rückseite schreiten vier Löwen mit erhobenen Pranken von links nach rechts. Unter den Henkeln beiderseits eine Palmette. Unter dem Bildstreif läuft um das ganze Gefäfs herum ein Streif liegender Spiralen; unter demselben umgiebt ein Strahlenkranz den Fufs, von dem er indessen noch durch einen ziemlich breiten, unverziert gebliebenen Streifen getrennt ist.

Die Spiralen haben wir schon auf der Kanne von Analatos reihenförmig geordnet als Einfassung verwendet gesehen. Natürlich sind sie, obwol schon auf den jüngeren geometrischen Vasen aufgenommen, kein Eigentum des geometrischen Stiles. Auch die »Strahlen« sind ein nicht geometrisches Element. Zwar treffen wir auch auf geometrischen Vasen »Strahlen«, aber diese haben mit den Strahlen unseres Kraters nichts zu tun. Sie sind Zacken, nicht zu trennen von den mehrfach übereinanderlaufenden Zick-Zacklinien (Conze, Zur Geschichte der Anfänge d. griech. Kunst V. 3. 4, IX. 1), ein Ornamentstreif wie jeder andere, der sich aber durch seine Richtung vorzugsweise zur unteren und oberen Einfassung eignete. So wird der Zackenstreifen als obere und untere Einfassung einem Schulterstreifen einer geometrischen Amphora gegeben (z. B. Conze, a. a. O. X. 2, V. 3, Samml. d. Arch. Ges. zu Athen 2451. 1375). Ein anderes Mal bildet er die Bekrönung des Halses unter dem Mündungsansatz (Conze IX. 2). Endlich kommt er unter dem untersten Ornamentstreifen vor (Sammlg. d. Arch. Ges. 2813. 2843) und, wenn dieser dem Fufse nahe ist, ganz wie die Strahlen unten am Fufse (Sammlg. d. Arch. Ges. 2450). Charakteristisch ist, dafs eine Zackenreihe gelegentlich sogar den Hauptstreifen füllt, wie das bei einer Schüssel aus dem Cultusministerium zu Athen der Fall ist. Anders die wirklichen »Strahlen«, die wir von den attischen Vasen her kennen, und die zuerst in unserer Gruppe in ausgedehntem Mafse verwendet werden, vgl. no. 4 h, i, 8, 9, 13. Wir finden diese Strahlen stets nur unten am Fufse emporstrebend oder oben vom Halsansatze auf das Gefäfs herabfallend, vgl. no. 1, 4 h, l, 5, 7; die einzige Ausnahme ist 4 k. Diese Beschränkung kann keine freiwillige sein, sondern setzt eine stilistische Nötigung voraus, wie sie sich in der Tat nachweisen läfst durch den Vergleich ägyptischer Gefäfse wie Wilkinson, *Manners and customs* II p. 6. no. 272. 1. 2. 7; 273. 1. 2; 459; 490. 2 und phöniko-ägyptischer wie Longpérier *Musée Napoléon* III pl. 49. 1, 2 (= Perrot-Chipiez III pl. 5), *Monumenti* XI t. 2. 12, wo wir an derselben Stelle Strahlen vorfinden, die aber deutlich als Blätter charakterisiert sind. Diese hatten freilich nur an der Schulter als deckender Blattkranz oder am Fufse als tragender Blattkelch ihren Platz. Diese Herleitung wird dadurch

bestätigt, dafs die rhodischen Gefäfse, auf denen auch schon die Strahlen auftreten (Berlin 296. 293, die bei Urlichs, Zwei Vasen ältesten Stiles veröffentlichten, die so sicher rhodisch sind wie die Kanne aus Thera *Monum.* IX t. 5. 1, 2, zu deren auffallenden Palmetten die phönikische Silberschale aus dem Kaukasus Perrot-Chipiez III p. 792. no. 554 zu vergleichen ist), an derselben Stelle ein anderes unzweifelhaft ägyptisches Motiv aufgenommen haben, das wir gleichfalls am Fufse und an der Schulter ägyptischer Gefäfse wiederfinden, nämlich den Kranz aus Lotosblumen und Knospen (vgl. Jahrbuch 1886 S. 138). Auch an einem Gefäfse unserer Gattung kommen statt der fallenden Blätter an der Schulter ein Kranz abwärtsgerichteter Lotosknospen vor (4 *h*). Dafs der Maler des Kraters die Strahlen nicht richtig verwendete, erklärt sich leicht. Er verkannte eben die stilistische Natur des Motivs, das er geradeso behandelte wie die Zacken, mit denen er bislang zu wirtschaften gewohnt sein mochte. Dafs es wirklich »Blattstrahlen« sind, beweist ihre Gröfse und das häufige Vorkommen derselben auf anderen Gefäfsen unserer Gattung. Der mykenischen Keramik sind die Strahlen durchaus fremd; wir haben in ihnen also ein neues auf den Osten weisendes Element in der Dekoration unserer Vasen gefunden.

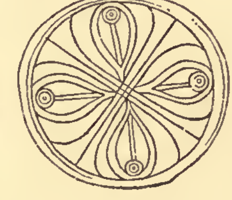
Geradezu auf den griechischen Osten weist die Kentaurendarstellung der Vorderseite. In der geometrischen Kunst treten die Kentauren so spät und so selten auf, dafs man berechtigt ist, sie als Import anzusehen. Auf Vasen kommen sie überhaupt nicht vor; einmal finden wir einen Kentaur auf einem Bronceblech aus Dodona (Carapanos T. 19. 5), ein bronceener Kentaur fand sich in den unteren Schichten der Altis (Ausgrab. IV T. 12), endlich treten mehrere auf den jungen Goldstreifen aus Korinth und Athen auf (Arch. Zeit. 1884 T. 8. 1, 9. 1). Es wird eben die Gestalt des Kentauren eine Schöpfung der griechischen Kunst in Kleinasien sein; dorther stammen die ältesten Beispiele: auf dem Thonrelief aus Rhodos (Salzmann, *Camirus* T. 26 = Milchhöfer, Anfänge S. 75, vgl. S. 76 A. 2). Unser Kentaur zur Linken, der das kleine Rehkalb in der Rechten würgt, findet unter den Monumenten griechischer Kunst in Kleinasien geradezu sein Vorbild, nämlich in dem rhodischen Goldplättchen bei Salzmann, *Camirus* T. 1 (= Daremberg-Saglio p. 789), auf dem gleichfalls ein Kentaur ein Rehkalb am Halse gepackt in die Höhe hält; das Gegenstück bildet hier die »persische Artemis«: deutlicher konnte nicht angedeutet werden, in welchen Kreisen die Vorbilder für den rhodischen Künstler lagen. Stilistisch tun unsere Kentauren einen Schritt aus dem geometrischen Stile heraus. Zwar erinnert der gestreckte Pferdeleib, der dreieckige Oberkörper, die Gestaltung der Beine, die ungeschickte Bewegung der Arme noch lebhaft an die Pferde und Männer der Dipylonvasen. Aber die Zeichnung der Köpfe namentlich ist den rohen Silhouetten des geometrischen Stiles entschieden überlegen: man sieht das Streben nach deutlichem Ausdrucke aller Teile. Das lang wallende Haar ist durch den Contur des Hinterkopfes angedeutet. Der Contur des Gesichtes ist sorgfältig geführt, so dafs Nase und Lippen zum Ausdrucke gekommen sind. In dem nicht ausgefüllten Gesichte sind Augen und Bart eigens angegeben. Ganz bezeichnend ist es, dafs der Zweig, den der Kentaur zur Linken schwingt,

in der dem geometrischen Stile üblichen Weise gezeichnet ist, während der des anderen in einer Stilisierung gegeben wird, die dem Baume des Kentauren auf der schönen protokorintischen Lekythos in Berlin (Arch. Zeit. 1883 T. 10) und der »Centauressa« der chiusiner Elfenbeinsitula entspricht (*Mon.* X t. 38[a]).

Die Löwen der Rückseite, vom gewöhnlichen Typus (s. zu 14), haben namentlich in der Zeichnung der Köpfe nichts mehr mit den geometrischen der Hydria von Analatos zu tun. Der Contur ist sorgfältig und im Ganzen richtig geführt, die kurzen Ohren, die breite Schnauze sind zum Ausdrucke gekommen; die Punkte um die Schnauze sind eine allerdings stark übertriebene (weil wahrscheinlich an der Vorlage nicht verstandene) Angabe des Bartes (vgl. die goldene Löwenmaske bei Schliemann, Mykenä S. 244). Die Körper dagegen sind noch stark geometrisch.

Gehen wir nunmehr zu den Füllornamenten über, die in reichem Mafse zwischen die Figuren verteilt sind. Über die auf der Spitze stehenden Blätter ist schon gesprochen worden (zu 1). Den gröfsten Raum nehmen die Palmetten ein, die sich ohne Blattfüllung unter den Henkeln — wie bei Schliemann, Mykenä S. 354. no. 470, S. 91. no. 140 und bis in die pseudo-cäretanische und korinthische Vasenmalerei hinein: *Mon.* VIII t. 16, X t. 4. — mit Blattfüllung unter den Kentauren und Löwen finden. Die letzteren sind teilweise von grofser Rohheit: schräg wachsend, mit ungleichen Ästen, die Blattfüllung auf die Äste übergreifend. Es ist, als ob der Künstler sie mehr als regellos wachsende Pflanze denn als fixiertes Ornament angesehen hätte. In der archaischen schwarzfigurigen Vasenmalerei begegnet man solchen verzogenen, offenbar naturalistisch aufgefafsten Palmetten häufiger, augenblicklich kann ich jedoch nur den sehr archaischen Kantharos der Samml. der Arch. Ges. zu Athen no. 1980 als Beispiel anführen. Dahin gehört aber auch die bekannte Form der Palmette an gebogenem, einfachem Stile, vgl. den archaischen s. f. Kantharos zu Athen no. 941; Dreifufsvase aus Tanagra Arch. Zeitg. 1881 T. 4, zahlreiche archaische Scherben von der Akropolis in Athen[9]. In sehr fafsbarer Weise tritt dann mykenischer Einflufs wieder in einem der Pflanzenornamente hervor, deren wir drei unter den beiden vordersten Löwen zählen. Die Nebeneinanderstellung des nach einer Bause wiederholten Ornamentes unter dem 2. Löwen von r. und des mykenischen Goldknopfes Schliemann S. 304 no. 420 (vgl. no. 418. 419), auf dem vier ähnlicher


Fig. 1.


Fig. 2.

[9]) Bei den zahlreich auftretenden Zusammenhängen mit Mykenä möchte ich wenigstens den Hinweis auf die analoge Behandlung der Palmette und Blume auf mykenischen Vasen nicht unterdrücken. Es wäre sehr wol denkbar, dafs hier der Ausgangspunkt auch für die schrägen Palmetten des Kessels zu suchen wäre. Vgl. die Blumen Myk. Vasen IX 53, XIII 81. 82, XVIII 124, XX 142, XXI 157 und die Abbreviaturen XXX, XXXI (vgl. Text S. 60), die Palmette V 28, XXVII 215, XXXV 357 (die aufrechte XXXVII 378). Veranlassung zu dieser, durch den naturalistischen Charakter der mykenischen Ornamente begünstigten Behandlung war der niedrige Raum den die zu dekorierenden meist schmalen Streifen boten.

Blätter diagonal gestellt sind, ist beweisend. Gleichfalls mykenisch ist die kleine hakenförmige Spirale, die nahe beim Kopfe des linken Kentauren in die Darstellung hineinhängt. In der mykenischen Keramik ist das Ornament nur einmal auf einer Bügelkanne von Ialysos nachweisbar (Myken. Vasen T. VII. 37); entsprechenden, aber bedeutend älteren Verwendungen der Spirale begegnen wir auf Goldsachen, vgl. die Schwertknäufe Schliemann S. 310. no. 428; 311. 430; 312. 431; 349. 352, die Goldknöpfe S. 369. no. 487. In der späteren mykenischen Epoche mufs das Ornament durch häufigere Anwendung schon zu gröfserer Selbständigkeit gekommen sein, wenigstens finden wir es im Kuppelgrabe von Menidi (IV. 6 vgl. 10) als eigenen Zierrat in Glasflufs.

Über die geometrischen Füllornamente ist nichts zu bemerken, als dafs sie Raum einnehmen, wie auf der Kanne von Analatos. Die Zickzacklinien treten auch hier in gröfseren Complexen auf.

3. Es erübrigt von den grofsen Gefäfsen noch das dritte, die berliner Amphora vom Hymettos. Abgebildet in drei Ansichten auf Tafel 5. Vgl. die Beschreibung bei Furtwängler, Vasenkatalog no. 56[10].

Die Form ist unter den geometrischen Vasen nicht häufig, die beste Analogie ist noch Conze, Zur Gesch. d. Anfänge d. griech. Kunst T. III. 4; sie ist eine Vorstufe der ältesten attischen Amphorenform. In der Technik ist die Anwendung gelbrötlicher Lehmfarbe für die Helme, Helmbügel, Beinschienen bemerkenswert (s. Furtwängler a. a. O.).

Die Kriegerdarstellung, die um den Bauch herumläuft, giebt uns wie die Kentauren des thebaner Kraters den äufseren Beweis, dafs wir uns in hellenischen Kreisen bewegen. Die Helden kämpfen mit buschigem Visierhelm, Beinschienen[11] und Schild gerüstet, die Schilde haben Schildzeichen und Handhaben. Die Zeichnung des Körpers wird entschieden lebendig; Nase, Lippen und Spitzbart sind deutlich angegeben, die Bewegungen aber sind noch überaus eckig; in alledem stehen die Krieger den Kentauren des thebaner Kraters nahe. Stilistisch sind auch die Krieger der orientalisierenden Monumente aus Kleinasien zu vergleichen, des rhodischen Tellers und der Sarkophage von Klazomenä, die indes weit weichere Zeichnung haben.

Die Löwen des unteren Streifens nehmen eine mittlere Stellung zwischen den rein geometrischen der Kanne von Analatos und den orientalisierenden des thebaner Kessels ein, stehen aber mehr zu jenen. Zwar ist der Kopfcontur nicht ausgefüllt, es fehlt aber jede Angabe von Detail, ja auch der äufsere Umrifs steht dem spitzen Löwenkopfe des geometrischen Stiles sehr nahe. Auch hier mahnen

---

10) H. 1. 10. »Gefunden an dem westlichen Abhange des Elimbo genannten Teiles des Hymettosgebirges .... im Inneren sollen Kinderknochen und no. 57 [unten no. 8] gefunden sein.« — Von Kroker (Jahrbuch 1886 S. 97) als *P* seinen Dipylonvasen angereiht und richtig als jüngstes Glied behandelt. Dafs das Gefäfs im Zusammenhange unserer Vasen seinen besseren Platz hat, bedarf keines Wortes.

11) Vgl. auch Anm. 24.

eigentlich nur die hängende Zunge, die spitzen Zähne und die erhobene Pranke an die Bedeutung der Figur.

In der Ornamentik der Vase finden wir viel Bekanntes wieder. Es wiegen die geometrischen Motive vor, zu denen auch die Vögel unter den Beinen der Krieger gehören; von mykenisierenden ist uns das auf der Spitze stehende Blatt schon bekannt, und auch das verwandte Blattornament über dem Hauptstreifen haben wir besprochen (S. 38). Neu ist die Anwendung der Spiralen zur Füllung, wofür auf das mykenische Relief Schliemann S. 91. n. 140 und die tirynther Scherben Schliemann, Tiryns S. 408 no. 152 verwiesen werden kann. Etwas unklar ist das zwischen den Kriegern des Bildes am Halse aufwachsende Ornament, mir ist indes sehr wahrscheinlich, dafs damit ein Blatt von der Art des oben besprochenen gemeint ist, das auf dem thebaner Krater unter einem der Löwen aufwächst und auf dem mykenischen Goldknopfe eine so nahe Analogie fand.

Den drei besprochenen grofsen Gefäfsen reihen sich eine gröfsere Anzahl kleinerer an, die alle denselben eigentümlichen Mischstil zeigen, den wir an jenen wahrgenommen haben. Die Gemeinsamkeit des Fundortes fast aller Exemplare ist ein willkommenes äufseres Zeugnifs für die Bedeutung der erkannten Zusammengehörigkeit.

Es gehört hierher zunächst die grofse Klasse der sog. »Phalerongefäfse« (*type de Phalère* bei Collignon im athenischen Vasenkatalog nach A. Dumont)[12]. Man bezeichnete mit diesem nach dem hauptsächlichsten Fundorte der Vasen gewählten Namen eine gewisse Sorte kleiner Kannen mit dreiblättrigem Ausgusse, die, der Technik und dem Hauptbestandteile ihrer Dekoration nach geometrisch, eine grofse Menge orientalisierender Motive in letzterer zeigen. Wir können den Namen bestehen lassen, auch nachdem wir die Vasen als Glied einer grofsen attischen Vasengattung erkannt haben werden[13]. Die Hauptmasse dieser Kannen, deren Dumont-Chaplain (*Histoire de la Céramique* p. 101 [1]) etwa 50 kennen, befindet sich in Athen und London. — Ich beginne mit einer Beschreibung ihres Aussehens im Allgemeinen, um dann zu einer Besprechung einzelner Exemplare überzugehen.

4. Phaleronkannen. Für die Form sind lediglich geometrische Beispiele als Analoga heranzuziehen. Wir haben schon oben bei Gelegenheit der Hydria von Analatos auf die Vorliebe des geometrischen Stiles für die schlanken Formen hingewiesen. Dadurch erklärt sich der hohe Hals, den die Phaleronkännchen durchgehends haben. Auch das Mifsverhältnifs des vielfach zu breiten Halses zu dem übrigen Gefäfse mag sich so erklären, dafs man oft dem zu schlank angelegten Gefäfsrumpfe aus praktischen Gründen keinen entsprechenden Hals geben konnte. Es finden sich

[12]) Ihre Stellung als Vertreter eines Übergangstiles ist schon mehrfach richtig erkannt worden. Vgl. z. B. Hirschfeld, *Annali* 1872 p. 175. Furtwängler, Mitt. VI S. 111 A. 2, Broncefunde S. 47 A. 1. Dumont-Chaplain in der *Histoire de la céramique de la Grèce propre* p. 107 ff.

[13]) Zwei Exemplare von den hier angeführten, stammen aus Athen: *h* und *m*. Eine Nachahmung aus einem tarquiniensischen Grabe *a fossa*: *Monum.* XII t. 3. 34. Über andere in den Phalerongräbern vorkommende Formen s. Anm. 15.

für solches Mifsverhältnifs manche andere Beispiele im geometrischen Stile, z. B. die Kanne Samml. d. Arch. Ges. zu Athen 2449, Kanne auf dem Deckel von 2448.

Die Anordnung der Dekoration ist die, dafs auf dem Halse sich eine figürliche Darstellung auf einer aus der meist gefirnifsten Oberfläche ausgesparten Bildfläche befindet. Die Bildfläche ist durchgehends eingefafst. Zuweilen läuft die Darstellung um den Hals herum bis zum Henkel. Wo der Rumpf an den Hals ansetzt, umgiebt ein Ornamentstreif das Gefäfs, der gewöhnlich aus abwärts gerichteten Strahlen besteht. Der übrige Teil des Rumpfes ist meist mit parallelen um das Gefäfs laufenden Linien umgeben, mitunter von weiteren Ornamentstreifen, selten wird er zu einer zweiten figürlichen Darstellung benutzt. Vom Fufse steigen öfters Strahlen auf, wir finden indes auch das bekannte Zickzackmotiv wieder.

4 *a*) Samml. der Arch. Gesellsch. zu Athen no. 552. H. 0.12. Am Halse ein Pferd. Als Ornamentstreifen am Rumpfe abwärts gerichtete Zacken, dann parallele Linien bis zum Fufse.

4 *b*). *c*) ib. 554, 555. H. 0.13 und 0.11. Am Halse ein umschauendes Reh in eingefafstem Felde, am Rumpfansatz ein Streifen vertikaler Zickzacklinien, dann wieder Parallellinien bis zum Fufse.

4 *d*) ib. Aus dem Cultusministerium. Noch nicht katalogisiert. H. 0.124. Am Halse, der niedriger ist als gewöhnlich, aufrechte Spiralen — ein zwar nicht geometrisches, aber auf spätgeometrischen Vasen sehr beliebtes Ornament, vgl. 1, 2 —. Am Rumpfansatze abwärts gerichtete Zacken, dann ein Streifen von Gruppen vertikaler Zickzacklinien ausgefüllt, dann Parallellinien bis zum Fufse.

4 *e*) ib. Gleichfalls aus dem Cultusministerium. Am Halse in ausgespartem Felde stehendes Pferd nach rechts; davor ein kleiner Wasservogel nach links stehend. Zickzacklinien und Rhomben raumfüllend. Der ungewöhnlich bauchige Rumpf ist in seinem unteren Teile mit Parallellinien umzogen, der obere trägt kein Ornament, sondern ist schwarz gefirnifst, auf den Firnifs sind mit weifser Farbe drei Wasservögel nach links und ein Rhombus aufgezeichnet. Die Anwendung weifser Farbe ist mir von geometrischen Vasen sonst nicht bekannt; sie kehrt wieder auf dem zunächst folgenden Exemplare.


Fig. 3.

4 *f*) ib. 556. s. Fig. 3. H. 0.09. Am Halse ein Hahn in eingefafstem Felde. Als Ornament am Rumpfansatz sternförmige »Kleckse« mit aufgesetzten weifsen Punkten, dann Parallellinien. Zum aufgesetzten Weifs vgl. 4 *e*. Der Hahn ist dem geometrischen Stile auch fremd, er kehrt an derselben Stelle auf einem londoner Exemplar (*k*) wieder.

4 *g*) ib. 553. s. Fig. 4. H. 0.12. Am Halse ein Flügelpferd in bekannter Umrahmung, hinter ihm ein aufrecht stehendes Flechtbandmotiv. Henkelkreuze raumfüllend. Als Ornamentstreif am oberen Rumpf eine Kette hängender Lotosknospen. Das Flügelrofs, das natürlich keine mythische



Fig. 4.

Bedeutung hat (vgl. Dümmler, Athen. Mitth. XI S. 176), weist nach Osten, wohin ebenso entschieden die Lotosknospen deuten. Wir begegnen ihm noch auf einem londoner Exemplar. Die Zeichnung ist geometrisch, wenn schon kleine Abweichungen z. B. in der Zeichnung der Mähne da sind. Auffallend ist das aufrecht stehende Flechtband hinter dem Pferde, das der Maler offenbar zu einem vegetabilischen Ornamente umzudeuten versucht hat; die Veranlassung dazu wird die Vorliebe des damaligen Stiles für pflanzliche Motive gegeben haben, die uns an der Kanne von Analatos und dem thebaner Krater entgegentrat.



Fig. 5. Fig. 6.

Fig. 7.

4 *h*) ib. Aus dem Cultusministerium. Noch nicht katalogisiert. Fundort Athen. H. 0.115. s. Fig. 5. Am Halse drei aufrechtstehende Lotosblumen, dazwischen senkrechte Mäandermotive. Vom Halse fallen auf den Rumpf Strahlen herab, deren pflanzliche Natur durch den geschweiften Rand sichtlich angedeutet ist. Die vom Fufse emporgehenden Strahlen lassen auf dem Rumpfe nur für einen einzigen Ornamentstreifen Raum. Dieser zeigt ein abgekürztes »Treppenmotiv«. Es ist auf die Seltenheit der Lotosblume auf unseren Vasen hinzuweisen, die auf den rhodischen doch eine so grofse Rolle spielt. Aufser hier und auf *g* finden wir sie nur einmal noch auf 10.

4 *i*) ib. 551. H. 0.145. s. Fig. 6. 7. Es ist das merkwürdigste Gefäfs der Gattung der Phalergefäfse, wie es auch allein von allen bisher abgebildet ist (bei Dumont, *Rev. Archéol.* XIX 1869 p. 213 und Dumont-Chaplain, *Histoire de la céramique* p. 101). Am Halse ist kein Teil gefirnifst. Dargestellt sind von links nach rechts

zwei bärtige Köpfe von fremdartigem Typus, die auf länglichen, mit Punkten ausgefüllten Rechtecken aufsitzen. Vor ihnen her geht eine langbekleidete (?), unbärtige, daher wol weibliche Figur, deren Handbewegung man am ehesten durch die Annahme erklären möchte, dafs wir eine Flötenspielerin vor uns haben; nur fehlt jegliche sichere Spur eines Instruments. Der Körper ist viel zu klein für den grofsen Kopf, die Hände sind mit kindischem Ungeschicke gezeichnet. Diese Mifsverhältnisse waren es wol, die Dumont hier eine Caricatur erkennen liefsen. — Der Rumpf der Kanne ist ganz mit Ornamentstreifen umgeben, die so flüchtig gezeichnet sind, dafs man oben eine Reihe von »Treppenmotiven« und Mäander, unten Strahlen und einen metopenartig geteilten Streifen gerade noch erkennt. Die Mündung ist durch grofse Augen und eine die Spitze als Schnabel bezeichnende aufgemalte Linie als Vogelkopf charakterisiert.

Überzeugende Analogien sind mir für die merkwürdige Darstellung am Halse nicht bekannt. Die grofse Flüchtigkeit der Zeichnung läfst auch keine Schlüsse aus äufseren Indicien, wie der Haartracht, Kleidung u. dgl. zu. Nur eines ist in dieser Richtung bemerkenswert, nämlich der ausgeprägt orientalische, näher semitische Typus des mittleren Kopfes, der hierin den von Rayet als semitisch angesprochenen Kopf auf der Vase aus Myrina weit übertrifft (*Bull. de corr. hellén.* 1884 t. VII. vgl. p. 509). Die entschieden beabsichtigte und wol gelungene Charakterisierung desselben verglichen mit der rohen Zeichnung des Oberkörpers und der Hände der weiblichen Figur legen die Vermutung nahe, dafs wir in dieser Darstellung eine sehr ungleichmäfsig gearbeitete Nachahmung eines fremden Originals vor uns haben. Unter dieser Voraussetzung liefse sich für die merkwürdigen Untersätze der beiden Köpfe eine erklärende Analogie wol beibringen, wieder von Erzeugnissen der mykenischen Kunst: es könnten nämlich die Rechtecke Abkürzungen der auf mykenischen Vasen vorkommenden Zeichnung des menschlichen Körpers sein (vgl. Myken. Vasen S. 28, 29 Fig. 16, 17). Hier läuft der Körper der Figuren in ein die Gestalt des menschlichen Leibes nur in sehr allgemeinen Umrissen andeutendes, einmal sogar geradezu rechteckiges Oblong aus. Dasselbe wird in verschiedener Weise ornamental ausgefüllt, meist gerade wieder durch Punkte[14].

Eine andere Erklärung der singulären Darstellung ist mir nicht gelungen. Die gegebene hat wenigstens das für sich, dafs durch die in ihr angenommenen Elemente unserer Darstellung das Gefäfs in den Kreis der übrigen eingereiht wird.

Diesen Exemplaren der athenischen Sammlung kann ich durch Cecil Smith's Güte zwei des British Museum beifügen, von denen das eine uns einen seltenen, aber wichtigen Typus der Dekoration repräsentiert[15].

---

14) Umgekehrt werden Ornamente mit Vögel- und auch Menschenköpfen versehen. Für ersteres vgl. Myk. Vasen 360, 361, 363, 364, 380; für letzteres die von Philios publicierte eleusinische Goldplatte Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1885 πιν. 9. 1. — Für die Zeichnung der vermeintlichen Flötenspielerin wäre auch die Frau Myk. Vasen T. XLI 426 zu vergleichen.

15) Die beiden Exemplare gehören zu dem von Cecil Smith im *Journal of hellenic stud.* V p. 176 erwähnten Funde von 18 Vasen. Es ist in der Tat zu bedauern, dafs nach Anm. 1 daselbst



Fig. 8.

4*k*) H. 0,175. s. Fig. 8. Am Halse in Einfassung drei Hähne von links nach rechts (vgl. 4*f*), darunter ein Flechtband. Am Rumpfende eine Reihe aufwärts gerichteter Zacken. Den gröfsten Teil des Rumpfes nimmt ein weiterer Bildstreif ein, wodurch diese Kanne grofsen Gefäfsen wie der Hydria von Analatos nahe gerückt wird. Vier Hunde, die als solche auch durch die Bänder an den Hälsen gekennzeichnet sind, schreiten von links nach rechts auf einen Hasen zu, der unter dem Henkel auf einer durch eine schräge Linie angedeuteten Bodenerhebung emporläuft. Sowol oben wie unten hängen die bekannten Haken in die Darstellung hinein, auf dem Boden stehen strichgefüllte Dreiecke. Im Grunde spärliche geometrische Füllornamente. Unter dem Bildstreifen eine Reihe vertikaler Zickzacklinien, die nur durch vier Parallellinien noch vom Fufse getrennt sind. — Ornamentik und Stil entsprechen durchaus den grofsen Gefäfsen unserer Gattung. Den Hahn haben wir schon auf einem athenischen Phalerongefäfs gefunden, die Hunde mit ihrem Halszierrate finden wir auf einem Münchener Exemplare wieder (*n*). Neu ist der bergauf laufende Hase unter dem Henkel, für den der Hase auf dem

auf die Angabe des British Museum Register 1865: »*all from a cemetery discovered about 3 years ago at Phalerum distant from the sea a quarter of a mile*« nicht mit voller Sicherheit gebaut werden kann. Zusammen mit 6 Phaleronkannen sollen nämlich aufser 6 geometrischen Gefäfsen der Becher Fig. 9, eine Tasse, die durch die Hakenreihe am Fufse gleichfalls unserer Gattung zugewiesen wird, die von Smith a. a. O. veröffentlichte protokorinthische Pyxis und ein nachgeahmter korinthischer Aryballos gefunden sein, aufserdem ein Deckel und ein einhenkliger Napf. Die Unzuverlässigkeit der Fundangabe ist besonders dieses Napfes wegen empfindlich, da dieser nach Form (= Myk. Vasen XLIV 100 = XXXI 154, nur ohne Fufs) und nach Dekoration mykenisch ist. Er zeigt nämlich als einzigen Ornamentstreifen eine aus den wiederkehrenden scheinbaren Buchstaben X A und aus Punktkreisen zusammengesetzte Reihe. Dafs es jedoch keine Buchstaben sind, zeigen die Gestalt des scheinbaren Alpha und die Punktkreise. Das A ist ein beliebtes Ornament in Mykenä, vgl. Myk. Vasen XI 69, XIV 90, XXX 279, XXXVI 370 — über seinen Ursprung aus der Blume s. Myk. Vasen S. 60 und Tafel XXX —, das X ist in dieser Gestalt nicht nachweisbar; XXXIII 315 ist aber wenigstens ein Ornament, aus dem es entstanden sein kann. Endlich bietet die Tasse XXXI 154 mit ihrer Reihe von N und XX 144 mit ihren wiederholten ΛY gute Analoga für die Verwendung solcher einzelner Ornamentteilchen (Λ s. z. B. XVIII 123), in zusammenhängenden Reihen. — Merkwürdig ist dafs auch die Tasse XXXI 154 die durch ihre Reihe von ΛY sowol, wie durch ihre Form die nächste Analogie zu unserer Phalerontasse bietet, mit einem Gefäfse unserer Gattung (der Kanne 11) zusammen gefunden sein soll (in einem Grabe bei Theben, das aufserdem noch eine Anzahl anderer mykenischen Gefäfse enthielt; vgl. Myk. Vasen S. 43). Es ist klar, dafs die beiden Angaben über den Fund der londoner Tasse und der thebaner Kanne sich gegenseitig stützen. Zu benutzen wage ich sie nicht, da in das thebaner Grab die Kanne durch Wiederbenutzung gekommen sein kann und somit diese Analogie für den Phaleronfund wegfallen würde.

pseudo-cäretaner Gefäfs (*Mon.* VI. VII 77) eine Analogie bieten würde, wenn nicht vielmehr das Motiv auf unserer Vase ein Behelf zur besseren Füllung des Raumes unter dem Henkel ist. Den Namen »Hasenjagd« würde ich unserer Darstellung nicht geben. Der Hase dient, wie der grofse Vogel auf der Analatoskanne, lediglich zur Raumfüllung, zu der in Reminiscenz an die Hasenjagden ein Hase gewählt wurde, weil auf dem Streifen vier Hunde sich bewegten. Die Hasenjagd, die für die Maler unserer Gefäfse somit als bekannt erwiesen ist, gehört schon zu den auf jüngeren Dipylonvasen erscheinenden neuen Elementen, vgl. das Kopenhagener Gefäfs Arch. Zeitg. 1885 T. 8. 2 (Myk. Vasen S. XII).

4 *l*) H. 0,135. Am Halse in der bekannten Einfassung ein Flügelpferd nach rechts. Geometrische Füllornamente. Am Rumpfansatz fallende Strahlen, darunter noch ein Streif mit Gruppen von vertikalen Zickzacklinien, dann bis fast zum Fufse horizontale Linien. Ich führe das Gefäfs, das des Besonderen nichts bietet, nur als weiteren Beleg für das Flügelpferd auf.

Es bleibt nunmehr noch übrig, auf zwei bereits veröffentlichte Phaleronlekythen hinzuweisen.

4 *m*) Kanne aus der untersten Grabschicht am Dipylon; Stackelberg, Gräber der Hellenen T. 9. 1. Sie unterscheidet sich von den übrigen durch einen eigenen, scharf absetzenden Fufs. Die Henkelstütze hat sie mit der Berliner Kanne aus Theben gemein (Furtwängler no. 58). Auch die Dekoration ist insofern eine andere, als der Hals kein quadratisches Bild trägt, sondern von zwei Ornamentstreifen umgeben ist. Davon besteht der obere aus Rhomben, die mit den seitlichen Ecken aneinandergestellt sind (vgl. oben S. 39), der untere aus weidenden, langbeinigen und langhalsigen Wasservögeln. Am Rumpfansatze fallende Strahlen, dann ein Flechtband ähnlich dem unten zu besprechenden Fufse von der Akropolis (15), nur ohne die Füllung mit den Spitzen. Es folgen etwa 10 horizontale Linien, darunter vom Fufsansatze aufwachsend eine Reihe der öfters erwähnten hakenförmigen Spiralen. Am Fufse wieder Wasservögel nach rechts.

4 *n*) Kanne in München; Jahn 221, Lau T. VII 1. Von Dodwell mitgebracht, also wol sicher griechischer Provenienz. Ihre Zugehörigkeit zu unserer Gattung ist nicht zu bezweifeln. Das Gefäfs, wie das londoner Exemplar (*k*) auch am Rumpfe mit einem Figurenstreifen versehen, ist eines der reichsten der ganzen Gattung[16]. Am Halse sehen wir eine Sphinx mit erhobener Pranke nach rechts. Der Typus des Gesichtes ist nicht hinreichend erkennbar, ebensowenig die Füllornamente unter der Sphinx. Unter den Streifen der seitlichen Einfassung fällt das rankenartige Spiralmuster auf. Unter der Darstellung ein umlaufendes Flechtband. Vom Rumpfansatze fallen nicht Strahlen, sondern die hakenförmigen Zacken herab, die wir auf der Stackelbergschen Kanne (*m*) in ähnlich zusammenhängender Verwendung gesehen haben. Sie gehen nicht um das ganze Gefäfs herum, sondern sind beiderseits durch vertikale einfassende Streifen auf die Vorderseite beschränkt.

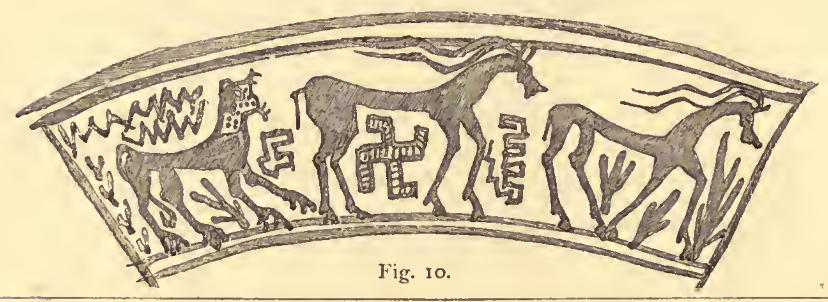
[16]) Leider giebt Lau nur eine Seitenansicht, wodurch sich viele Einzelheiten der Beobachtung entziehen.

Durch ein zweites Flechtband ist von dem Zackenstreifen der Streif mit der figürlichen Darstellung getrennt; er zeigt von links nach rechts schreitende Hunde mit Halsbändern. Der Grund ist mit fliegenden Vögeln und geometrischen Ornamenten ausgefüllt. Unter dem Bildstreifen folgt eine Reihe liegender Spiralen, als Abschlufs dann das bekannte »Treppenmotiv«.

Die besprochenen 13 Phalerongefäfse, die nach Dumont-Chaplains Angabe berechnet etwa den vierten Teil der in europäischen Museen befindlichen ausmachen, geben ein hinlänglich deutliches Bild von der Art der ganzen Gattung[17]. Das Wesentliche ist, dafs wir in ihr das Eindringen fremder Elemente in den geometrischen Stil wahrnehmen, und dafs diese fremden Elemente die gleichen sind und in gleicher Weise aufgenommen werden, wie auf den oben besprochenen grofsen Gefäfsen. — Ebenfalls bei weitem nicht erschöpfend ist die nachstehende Aufzählung einer Reihe anderer Gefäfse, die durch Stil und meist auch durch Fundort unserer Klasse zugewiesen werden; in jeder gröfseren Vasensammlung werden sich weitere Beispiele finden. Die mir in den athenischen Museen aufgestofsenen Exemplare habe ich alle aufgeführt.


Fig. 9.

5) Becher aus dem Phaleron, angeblich mit 4 *k* und 4 *l* zusammen gefunden. (Vgl. Anm. 16.) H. 0,12. Dm. an der Mündung 0,087. British Museum. Durch Cecil Smith mir gütigst mitgeteilt und Fig. 9 u. 10 nach einer von ihm besorgten Zeichnung veröffentlicht. — Die Form, zu der Myk. Vasen T. LIV no. 97 kaum ein Beispiel genannt werden kann, ist aus mehreren Vasen geometrischen Stils bekannt (Sammlg. der Arch. Gesellsch. 1047; etwas gedrücktere Form no. 1410. 1413. 1407). Der untere Teil


Fig. 10.

[17]) Ich hebe aus dem Verzeichnifs der Ornamente der Phaleronvasen, das Dumont-Chaplain zusammenstellen, noch zwei Kategorien heraus; die betreffenden Kannen sind mir nicht bekannt geworden: » 3) *dents* (wol unsere »Zacken«); *animaux passant; griffons; tresse; spirales se détachant d'un ruban.*« » 5) *cavaliers sommairement dessinés.*« Der Greif reiht sich dem Flügelpferd und der Sphinx an; die Reiter und die Vierfüfsler haben nichts Auffälliges.

des Bechers ist mit Parallelstreifen umgeben, von dem Ansatze des Hauptteiles fallen Strahlen mit dazwischengesetzten Punkten herab. Das Bild auf dem Hauptteile ist quadratisch eingefafst. Es zeigt zwei langgehörnte Vierfüfsler, die vor einem mit erhobener Pranke und aufgesperrtem Rachen folgenden Löwen nach rechts entfliehen. Aufser Zickzacklinien, Hakenkreuzen und Mäander sind Pflanzengebilde zur Füllung des Raumes benutzt, die unter dem ersten Bock und unter und hinter dem Löwen aufwachsen. Die Stilisierung dieser Pflanzen erinnert lebhaft an die der Gewächse auf den »Inselsteinen« (vgl. die melischen Exemplare bei Dümmler, Athen. Mitth. XI T. 6. 47; Myken. Vasen T. E. 14). Das Auftreten dieser Füllpflanzen und des Löwen in dem von 2) und 3) bekannten Typus, zusammen mit geometrischen Ornamenten auf einem Gefäfse wenigstens des spätgeometrischen Formenschatzes weist den Becher besser als die anfechtbare Fundnotiz unserer Klasse zu. Die Rohheit und Stillosigkeit der Zeichnung darf uns daran nicht irre machen; auch die Sammlung der archäologischen Gesellschaft besitzt eine Amphora aus Attika, die unserem Kreise sehr nahe steht und gleichfalls unglaublich ungeschickte und stillose Zeichnung hat[18].

6) Becher unbekannten Fundortes. Fig. 11. Der gleichen Form wegen reihe ich diesen Becher der Sammlg. der Arch. Gesellsch. zu Athen an. no. 1294. H. 0,076. Der Henkel fehlt und ist modern ergänzt. Die Dekoration besteht lediglich in den bekannten in Spiralen endigenden Haken, die abwechselnd von oben und unten auswachsend, der Spirale nahe durch viereckige Bänder zusammengehalten sind. Gegen den Henkel zu ist das Darstellungsfeld beiderseits abgeschlossen. Der Becherfufs ist unverziert. — Zu der Selbständigkeit, die diese Ornamentform hier erlangt hat, ist die Verwendung auf dem Stackelberg'schen und dem Dodwell'schen Phalerongefäfs (4 *m*, *n*) eine Vorstufe, wo wir aus diesem Ornamente eigene Streifen zusammengesetzt fanden; ähnlich übrigens schon auf der Bügelkanne von Ialysos.



Fig. 11.

7) Kanne aus Attika. Berlin no. 57, s. Furtwängler im Kataloge. H. 0,09. Fig. 12. Sie soll, wie Anm. 10 erwähnt, in der berliner Amphora gefunden sein. Von dem Typus der Phaleronkannen scheidet sie sich bestimmt durch die weit freieren Formen, die Modellierung des eingezogenen Halses, das Verhältnifs des Rumpfes zum Halse u. a. Die Dekorationsweise jener ist im Ganzen festgehalten: oben die geometrischen Wasservögel mit aufrechten Flechtbändern dazwischen, der untere Teil des Rumpfes mit Horizontallinien umgeben. Wichtig für uns ist der Streifen nächst dem Ansatze des Halses. Wir haben hier abwechselnd eine dreiblättrige Pflanze und ein strichgefülltes Dreieck mit umgebogener Spitze vom Boden auf-

[18]) Es ist no. 11 = Collignon 116; die Flügelfiguren sind weder Caricaturen, noch Psychen, noch ist die Vase eine Fälschung, sondern das ganze Stück ist nach besseren Vorlagen von einem schlechten Handwerker gemacht und findet unter dieser Voraussetzung bei unserer Gattung Platz. Ich hoffe, das merkwürdige Stück demnächst besprechen zu können.



Fig. 12.



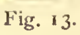


Fig. 13.



Fig. 14.

wachsend, während von oben in etwas magerer Ausführung die bekannten Haken hereinhängen. Die Pflanzen gehören natürlich zu den anderen Vegetabilien auf der Kanne von Analatos, dem thebaner Krater, dem Becher aus dem Phaleron. Zu den Dreiecken bieten nur spätmykenische Monumente Analogien, die Bügelkannen Myk. Vasen XXXVIII 395, XXII 112 und der rhodische Pithos Myk. Vasen S. 3 F. 1 (vgl. Milchhöfer, Anfänge S. 75). Von hier aus wird diese Form auch auf die rhodischen Vasen übergegangen sein, auf denen sich ganz vereinzelt dies Dreieck findet, vgl. Salzmann, *Camiros* t. 53, Longpérier *Musée Napoléon* III. pl. 53 und mit einer anderen Spirale zusammengesetzt Salzmann t. 51.

8) Kännchen in der Samml. d. Arch. Gesellsch. zu Athen no. 2014. Fundort Kerameikos. H. 0,08. Fig. 13. Für die eigentümlich gedrungenen Formen des Gefäfses mit dem kurzen Halse sind die Kännchen aus der Nekropolis von Fusco *Annali* 1877 t. *AB*6, *CD*3 eine Analogie. Die Verzierung ist auf beiden Seiten die gleiche; der Schwimmvogel der anderen Seite ist gleichfalls nach rechts gewandt, über seinem Kopfe hängt ein spiralförmig endender Haken. Die Verbindung der Palmette, der Strahlen und des Hakens mit dem geometrischen »Metopenstreifen« unter der Darstellung (vgl. auch 7) und die Zeichnung der Vögel weisen das Gefäfs in unsere Gattung. Bemerkenswert sind die nahe dem Ausgusse in der Einziehung des Randes angebrachten Augen, die wir schon an der Phaleronkanne 4*i* beobachteten. Zu vergleichen sind hierfür auch kyprische Kannen, Perrot-Chipiez III S. 701 no. 511, 706. 518 u. a.

9) Kanne unbekannten Fundortes in der Samml. der Arch. Gesellsch. zu Athen no. 1085 (= Collignon no. 13). H. 0,24. Fig. 14. Mündung zum Teil ergänzt. Das Gefäfs unserer Klasse zuzuweisen, berechtigt die singuläre Palmette am Halse, wie

wir sie auf der Analatoskanne gefunden haben. Dafür sprechen auch die beiden Haken auf dem Bildfelde sowie die Strahlen. Die Zeichnung des Löwenkopfes widerspricht dem nicht, für ihn hat Collignon richtig die von Conze (Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst T. XI 1. 2) veröffentlichten leydener und pariser Gefäfse herangezogen. Der Stern ist ein auf unseren Vasen sonst nicht nachweisbares Füllornament, aufserordentlich beliebt ist er auf rhodischen Vasen; er verdankt seine Einführung vielleicht den unten angedeuteten und durch den Burgonschen Kessel repräsentierten Einflüssen. Die Palmette scheint mir eine ältere Form der auf der Analatoskanne auftretenden zu sein, obwol das Gefäfs selbst in seiner völligen Loslösung von allem Geometrischen eines der jüngsten unserer Gruppe sein wird. Diese Form ist zugleich ein Beweis dafür, dafs die Palmette nicht etwa mit dem auf der Spitze stehenden Blatte in Verbindung gebracht werden darf. Sie ist vielmehr aus der erst zufälligen, dann typisch gewordenen Verbindung zweier von einem Punkte ausgehenden Spiralranken entstanden und hängt insofern mit den oben angeführten mykenischen Beispielen zusammen, die die ersten Anfänge der Form zeigen.

10) »Hydria« aus Attika. Berlin 59, s. Furtwängler's Katalog. Fig. 15. H. 0,175. Ein neues Beispiel für die Verwendung von aufgesetzten Farben — dunkelrot an den Streifen an Bauch und Fufs. Die Anbringung der drei Henkel an dem kleinen Gefäfse kann wol als Spielerei betrachtet werden, auch in der mykenischen Keramik werden dieselben öfters ohne Sinn angewendet; vgl. Myken. Vasen t. XLIV 89. Für die Ausstattung der Kannenform mit dem hohen Fufse weifs ich kein Beispiel. Jedenfalls ist es einer der vielen Versuche, die die spätgeometrische Kunst mit der Kannenform anstellte und von denen die verschiedenartigen Kannen unserer Gattung zeugen. Die hängenden Blumen am Halse sind offenbar verkümmerte Lotosblumen und Knospen, das dritte Beispiel dieser Pflanze in unserer Klasse (s. 4*g*, *h*). Wie die gestielten Blumen (?) zu verstehen sind, die die Tangenten der Kreise auf dem Schulterstreifen durchschneiden, weifs ich nicht. Fallende »Strahlen« mit Punkten dazwischen bilden unterhalb der Henkel den Abschlufs der Dekoration, der Rest des Gefäfses ist schwarz gefirnifst.



Fig. 15.

11) Kanne, Berlin 58. Aus Theben. Fig. 16. H. 0,385. Zum Fundorte vgl. Anm. 15. Wiederum eine singuläre Kannenform. Aufgesetztes Dunkelrot an der Blume. Die Ornamentik ist ganz geometrisch; nur die zwischen den beiden Wasservögeln am Halse aufwachsende langgestielte Blume setzt das Gefäfs mit unserer Klasse in Verbindung. An die Grenze der geometrischen Epoche weist es schon die lockere Ornamentik. In den diagonal verlaufenden Strichreihen am Fufse haben wir eine neue, abgekürzte Form des »Treppenmotivs« wieder, aus dem sie



Fig. 16.

durch Fortlassung der senkrechten Striche geworden sind. Wir finden auf unseren Vasen an derselben Stelle alle möglichen Variationen desselben Ornaments: die vertikale Zickzackreihe als das ursprüngliche (1 ganz unten, 4 *k*), die diagonal gestellten Zickzacklinien als Übergangsform (1), daraus entstanden das Treppenmotiv (4 *n*, 16) und hier auf 11 dessen Abkürzung. Diese Mannigfaltigkeit, die zu der geometrischen Schablone in geradem Gegensatze steht, zeigt mit manchen anderen kleinen Anzeichen — ich erinnere an das umgestaltete Flechtband auf 4 *g* —, dafs der Künstler, statt gedankenlos zu schablonieren, selbständig zu suchen und zu versuchen anfängt. — Es giebt übrigens kaum ein Ornament, das in jener Übergangsepoche eine solche Verbreitung gehabt hat. Für Korinth und Kyrene wird es durch die von Studniczka (Jahrbuch 1886 S. 90 Anm. 15) gegebenen Beispiele nachgewiesen, für Chalkis ist es durch die Amphoren, für Rhodos durch den Pithos Salzmann pl. 25 bezeugt. Dazu kommen als vorläufig heimatlos das Akroter vom Heraion in Olympia, das auch durch die »Haken« in unsere Zeit gewiesen wird, und der Becher aus der Certosa (Helbig, hom. Epos S. 263).

12) Skyphos der Sammlg. d. Archäol. Gesellsch. no. 2444. Fig. 17. In Attika gefunden. H. 0,08. Auf beiden Seiten ist von zwei Wasservögeln umgeben, von denen es durch Schlangenlinien getrennt ist, das Hauptornament der Goldplatten bei Schliemann, Mykenä S. 373 no. 514. 515. 517. 518 mit geringer Modification wiedergegeben. Die Änderung besteht aufserdem Zufügen der Punktreihen über und unter den schliefsenden Kreisausschnitten in der Umgestaltung der Spiralvoluten zu augenartig verteilten Punkten. Zur leichteren Vergleichung wird Fig. 18 das mykenische Ornament Mykenä S. 373 no. 518 nach der Schliemann'schen Publication wiederholt. — Dafs das Gefäfs der spätgeometrischen Epoche angehört, ergiebt sich aus der Spärlichkeit der Dekoration und aus der Form der Vase. Diese hat die älteste Analogie in mykenischen Gefäfsen (Myk. Vasen T. XLIV 11, 93 u. ä.), wird aber von der geometrischen Keramik erst spät angenommen, wie das unserem Becher nahestehende kopenhagener Gefäfs beweist (Arch. Zeitg. 1885 T. 8, 2). Ob das mykenische Ornament auf unserem Skyphos in der Tat den



Fig. 17.



Fig. 18.

Anregungen und Einflüssen entstammt, unter denen unsere Vasengattung steht, ist bei dem Mangel weiterer Anzeichen — man vermifst z. B. die Strahlen am Fufse — nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden. An und für sich wäre man ebensowol berechtigt, in dem Vorkommen desselben eine Einwirkung der sich in Attika in spärlichen Resten auslebenden mykenischen Kunst auf die geometrische Keramik zu sehen (vgl. Dümmler, Athen. Mitteil. XI S. 178 Anm. 1). Es ist mehr als eine subjective Überzeugung, die mich dazu bestimmt, den Skyphos trotzdem unserer Gattung einzureihen. Wir werden an einem unten zu besprechenden Monumente, das den behandelten Vasen aufserordentlich nahe steht, sehen, wie gerade die Spiralornamente ihr selbständiges und unverkümmertes Dasein noch führten, während alles andere Mykenische längst schon im Orientalisierenden untergegangen war oder sich weiter entwickelt hatte. Und ferner bildet eine entschieden spätgeometrische Scherbe, die ich im Sommer 1886 im Museum von Argos sah, eine schlagende Parallele zu unserem Becher, indem sie in sorgfältiger Nachahmung der breiten Formen des Metalltreibestiles die mykenische Doppelspirale (Schliemann, Mykenä S. 291 no. 369, 211 no. 282 u. ö.) als Füllornament bringt. Es wäre ein sonderbarer Zufall, wenn zu derselben Zeit die spärlichen Reste der entschwundenen Epoche so wiederholt zu Nachahmungen gereizt haben sollten. Wie die Doppelspirale, so wird auch das Ornament des Skyphos in gröfserem Zusammenhange auf mykenisch-orientalischer Importwaare nach Griechenland gekommen sein. Die Existenz desselben in diesen Kreisen wird durch einen Goldschmuck aus Creta bestätigt (Perrot-Chipiez III S. 838 no. 608) der, offenbar griechisch, das Ornament in einer sehr schönen Umformung zeigt.


Fig. 19.


Fig. 20.

13) Dose der Samml. d. Arch. Ges. 2491. Fundort Phaleron. H. 0,06. Dm. 0,11. Fig. 19. 20. Die Dosenwand ist bis auf die Strahlen rein geometrisch verziert: zuoberst ein Mäanderstreif, von den Hen-

keln getrennt durch ein eingefafstes quadratisches Feld mit einem geometrischen Rosettenmuster; dann ein schmalerer Streif Schachbrettmuster. Der Deckel hat am Rande gleichfalls ein Schachbrettmuster; zwischen diesem und dem wohlerhaltenen Knopfe zieht sich die Darstellung herum: vier nach rechts fahrende Gespanne, die von augenscheinlich langgewandeten Männern gelenkt werden. Am Boden wachsen Haken und Dreiecke empor, zwischen den Gespannen sind Zickzackmotive und andere mehr angedeutete als ausgeführte Ornamente. Bei dreien der dargestellten Gespanne hat der Maler keinen Versuch gemacht, das Vorhandensein eines zweiten Pferdes anzudeuten, bei dem vierten erscheint neben dem gesenkten Kopfe des vorderen der erhobene eines zweiten Pferdes, das aber sonst nirgends wieder hervortritt. Man wird deshalb wol nicht an Einspänner zu denken haben (wie auf den Dipylonvasen, vgl. Helbig, das homer. Epos S. 104, 90f.), sondern, da offenbar ein Wettfahren dargestellt werden soll, in allen Zweigespanne zu sehen haben. Die Zeichnung der Körper und der Arme, sowie auch einiger der Köpfe erinnert, soweit das bei der Kleinheit zu erkennen möglich ist, in etwas an die bekleidete Figur auf der Phalerkanne (4*i*), jedenfalls ist sie nicht geometrisch; interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich mit den Gespannen auf dem Schulterbilde der Berliner Amphora, wo Lenker und Pferde noch ganz geometrisch sind. Die Oberfläche des Knopfes ziert eine vielblättrige Rosette mit abwechselnd schwarzen und hellen Blättern. Abwechselnd gefirnifst und hell gelassen sind auch die Strahlen am Fufse (vgl. das Flechtband auf 4*n*). Zwischen den Strahlen erscheinen rhombenförmig angeordnete Punkte[19].



Fig. 21.

14) Fläschchen von der Akropolis. H. 0,088. Fig. 21. 22. Im Akropolismuseum. Die Form kenne ich nur von den ringförmigen korinthischen Alabastren, von denen sich unser Exemplar aber durch seine Details scheidet. Es ist das sechste Gefäfs unserer Gattung, auf dem Löwen vorkommen: ein Vergleich der bei fast gleichem Typus äufserst verschiedenen Zeichnung ist für die Charakteristik unserer Gattung lehrreich. Die entgegengesetzten Pole sind die Löwen von der Anala-



Fig. 22.

[19]) Die Punkte zwischen den Strahlen sind aufserordentlich häufig in unserer Vasengattung. Wir finden sie auf 1, 2, 4*g*, 5, 10, 13, ohne dieselben sind die Strahlen auf 4*h*, *i*, *k*, *l*, *g* und *q*. Sie gehen auf die Metallvorlagen zurück, nach denen unsere Vasenmaler offenbar viel arbeiteten. Der Punkt ist bekanntlich das leichtest auszuführende Ornament

toskanne, die ganz geometrisch gezeichnet sind, und der Löwenkopf der Kanne 9, der an Sorgfalt und Naturwahrheit entschieden am höchsten steht. Zwischen beiden steht eine durch die Löwen des thebaner Kraters und des Fläschchens gebildete Gruppe, zu der auch trotz seiner Rohheit der Löwe des londoner Bechers gehört. In dieser stehen die Löwen des Fläschchens, was die Zeichnung des Körpers betrifft, vor allen voran, die thebanischen haben noch immer sehr viel geometrische Steifheit. Von den Löwen der Analatoskanne zu der Mittelgruppe bildet den Übergang die Löwenbildung auf der berliner Amphora. Hier ist durch das Weifslassen des Kopfes die Gewohnheit des geometrischen Stiles aufgegeben, mit der Innenzeichnung ist es aber nur bis zur Angabe der Linie gekommen, die auf 9 und 14 vom Ohr, auf 2 vom Auge zur Schnauze läuft, und die hier den ganzen Contur entlang herumgeführt wird. — Die Löwen auf 1, 2, 3 und 5 bieten den gemeinsamen Typus unverändert dar: offenes Maul mit hängender Zunge, erhobene Pranke, der nach hinten geringelte Schwanz zwischen den Beinen hängend; 14 zeigt kleine Abweichungen. — Zu einer Bestimmung des chronologischen Verhältnisses unserer Gefäfse untereinander möchte ich diese und ähnliche Beobachtungen kaum benutzen. Bei einer Epoche des Übergangs, zumal des Übergangs von einer Zeit der Gebundenheit zu künstlerischer Freiheit, spielt die Individualität des Künstlers zu viel mit, der sich den fremden Einflüssen mehr oder weniger hingiebt. Soviel freilich kann mit Sicherheit gesagt werden, dafs die berliner Amphora den Dipylongefäfsen am nächsten steht, die Kanne mit dem Löwenkopf und das münchener Phalergefäfs die jüngsten Vertreter der Gattung sind.

15) Fufs eines Gerätes (?), Fragment von der Akropolis. H. 0,073, oben 0,022, unten 0,03 breit, 0,016 tief. Fig. 23. Nur auf zwei Seiten bemalt; oben Bruch, unten und seitlich glatt. Über die Bestimmung haben auch die Herren Gilliéron und Winter, die das Stück auf meine Bitte darauf untersuchten, nichts feststellen können. Für uns ist die Ornamentation das Wichtigste, denn diese weist das Stück mit Sicherheit unserer Klasse zu. Am Fufse haben wir das Treppenmotiv, das in abgekürzter Gestalt auch unter dem Bruche wiederkehrt (vgl. 4 *i*). Es folgt nach oben, durch drei Linien getrennt, ein Mäander mit füllenden Zacken, dann ein Flechtband gleichfalls mit Zacken gefüllt. Dem Flechtbande waren wir in dieser Gestalt schon auf der Stackelberg'schen Kanne begegnet (4 *m*); durch die ursprünglichere Form, die wir auf dem rhodischen Pithosfragment, Salz-



Fig. 23.

für den Metallarbeiter; bei den so ausgeprägten Metallstil tragenden kyrenäischen Vasen fehlt zwischen den Lotosblumen der Punkt selten. So erklärt sich auch die Ausfüllung der Pflanzenstauden, Vogelleiber, Frauenkleider auf der Kanne von Analatos, der Palmetten auf dem Krater, der Rechtecke unter den Köpfen auf der Phaleronkanne, der Löwenschnauzen auf fast allen Gefäfsen. Auf die Metallformen an der Analatoskanne ist schon hingewiesen.

mann, *Camirus* T. 27. 2 finden, hängt es mit mykenischen Mustern zusammen. Das grofse Spiralmotiv, das den Abschlufs bildet, ist in unserer Gattung das einzige Beispiel von Combination der Palmettenblattfüllung mit den Spiralen, eine Combination, die für die rhodischen und melischen Vasen geradezu charakteristisch ist.

Man kann die Art unserer Vasengattung und ihre Stellung in der Geschichte der griechischen Keramik nicht besser kennzeichnen, als es Cecil Smith in seinen mir gütigst überlassenen Notizen zu den Phalergefäfsen des British Museum tut. Er schreibt: »*the whole character of these vases seems to me to reflect an influence of a style like that of the so called »Oriental« vases on painters accustomed hitherto to the Dipylon style*«. In Technik, Form der Gefäfse und Dekoration tritt das Geometrische als Grundton hervor. In der unseren Vasen vorausliegenden Periode hat der geometrische Stil offenbar allein die Keramik und die übrige Kunst beherrscht, unsere Vasen bezeichnen das Zurückweichen desselben vor den zahlreich und mächtig eindringenden fremden Elementen. Für diesen Sachverhalt ist es vor allem bezeichnend, dafs die Technik und die Gefäfsformen geometrisch sind. Es wird auf den hellen »Dipylonthon« mit braun-schwarzem Firnisse gezeichnet. Anwendung von Gravierung ist ganz ausgeschlossen, aufgesetzte Farben sind häufiger (weifs 4*f*, *g*; rot 3, 10). Die Formen lassen sich fast alle auch in der geometrischen Keramik nachweisen: so die Kanne (4, 7, 8, 9, 11) mit ihrer Nebenform der Hydria (1, 10), so der Krater (2), die Amphora (3), der Becher (5, 6), der Skyphos (12), die Dose (13). Nur für das Fläschchen (14) müssen die Analogien aus orientalisierenden Kreisen herbeigeholt werden. — In der Anordnung der Dekoration machen sich fremde Einflüsse schon stärker geltend, indem die strengen Gesetze des geometrischen Stils häufiger durchbrochen werden. Unerhört ist es in diesem, dafs ein Ornamentstreif, der nicht um das Gefäfs herumgeführt werden soll oder kann, z. B. wegen der Henkelansätze, ohne Einfassung auf den Seiten verläuft, wie es z. B. bei 1, 2, 4*h*, 7, 10 geschieht. Die streng geometrische Weise ist gewahrt auf dem oberen Streifen der Dosenwand (13), an den Halsbildern der Phaleronkannen (vgl. besonders 4*f*, *g*, *n*) u. a. Auf Responsion und Symmetrie wird nicht überall mehr die peinliche Rücksicht genommen, wie früher. Zwar bietet die berliner Amphora (3) und auch der Skyphos (12) noch ein gutes Beispiel für die geometrische Strenge in dieser Beziehung, aber bei zwei Hauptgefäfsen (1, 2) wechselt die Darstellung auf Vorder- und Rückseite, die Füllungen unter den Henkeln auf 1 sind ungleich und die halbseitig verzierte Kanne mit dem Löwenkopf vollends widerstrebt jeder Symmetrie.

Am entschiedensten tritt das Neue naturgemäfs in der Dekoration selber hervor. Die Lieblingstiere des alten Stiles, Pferd, Hirsch, Reh treten zurück gegen orientalische Tier- und Fabelgestalten. Die gröfste Rolle spielt der Löwe (1, 2,

3, 5, 9, 14), neben ihm treten Sphinx (4*n*), Greif (vgl. Anm. 17), Kentaur (2), Flügelpferd (4*g*, *l*) auf. Mit ihnen zugleich erlangen der Hahn (4*f*, *k*), Hund (4*k*, *n*) und Hase (4*k*) Beliebtheit, die, im geometrischen Stile unbekannt, denselben Weg gekommen sein werden wie jene. Von den alten Tiergestalten bewahrt nur das Geschlecht der Wasservögel seine alte Stellung. — Die situationslosen Reihen und Gegenüberstellungen von Tieren bleiben noch immer vorherrschend (2, 3, 4*k*, *m*, 7, 11, 14). Es ist aber bezeichnend, wie auf den beiden Hauptstücken unserer Gattung diese Reihen die untergeordneten Streifen einnehmen (1) oder auf die Rückseite beschränkt werden (2), während vorn auf dem Hauptstreifen neue Compositionen auftreten, das Wappenschema (1) und die Gruppierungen der Kentauren mit den Rehen, die die ersten Spuren der sonst fehlenden Kampftypen sind. Eine Verfolgungsscene giebt 5, die häufigere Anwendung derselben setzt 4*k* voraus. Mythologische Darstellungen fehlen gänzlich. Wie der geometrische Stil in der Dipylonperiode, so beschränken sich unsere Vasen auf das Genre; die wenigen vorkommenden Scenen sind auch unter denen der Dipylonvasen vertreten, nämlich der festliche Chor (1 und vielleicht 4*i*, vgl. Kroker, Jahrbuch I S. 96 *K*), Wagen und Wagenzug (3, 13; vgl. *ib. D*, *F*), Kriegerpaare (3, vgl. die Kriegerzüge der Dipylonvasen, *ib. F, G, H*, und die Schlachtscenen *O*). Auch stilistisch ist der Kampf des Alten mit dem Neuen deutlich zu verfolgen. Was oben zu 14 an der Zeichnung namentlich der Löwenköpfe nachgewiesen wurde, gilt auch von den menschlichen Gesichtern. Die Löwenköpfe und die Köpfe der Choreuten auf der Kanne von Analatos sind rein und echt geometrische Silhouetten, diese belebt sich immer mehr — vgl. die Kentauren des thebaner Kessels und die Löwen der Amphora —; in dem Kopfe der Sphinx auf der münchener Phalerkanne, den Köpfen auf dem athenischen Exemplar und dem Löwenkopfe der Kanne 9 ist die sorgfältigste Conturzeichnung vollends angenommen.

In der Ornamentik unterliegt das Geometrische am Raschesten. Von den Hauptstreifen und Feldern durch die figürlichen Darstellungen und, wo diese fehlen, durch die neuen vegetabilischen Ornamente verdrängt, sind die geometrischen Motive ebenso wie die Tierreihen auf die schmalen Nebenstreifen beschränkt; die Anwendung dieser aber ist eine sehr bescheidene wegen des grofsen Raumes, den die neu aufgekommenen Strahlen am Fufse einnehmen. Auf der Kanne von Analatos spielen die geometrischen Nebenstreifen noch eine Rolle, auch auf 4*i*, 11, 13 stehen sie im Vordergrunde. Dagegen zeigen die Kannen 4*h*, 8, 7, wie ihnen die fremden Ornamente, die Strahlen voran, den Platz nehmen, und auf 2, 6, 9, 10 fehlen sie gänzlich. — Der Kreis der vorkommenden geometrischen Ornamente ist dementsprechend ein enger. Aufser den Zickzackmotiven (vgl. zu 11) findet man häufiger eigentlich nur die »metopenartig« durch Gruppen vertikaler Striche geteilten Streifen (4*i*, 4*l*, über den Strahlen 7, 8), Mäander (4*i*, 13) und vor allen die Parallelstreifen, die den tragenden Teil des Gefäfses umgeben (aufser den Phalergefäfsen 5, 7). Einmal ist das Schachbrett vertreten (13), auf derselben Vase auch eine Art des Vierblattes. — Einen gröfseren Raum nehmen die geometrischen Motive unter

den Füllornamenten ein, deren Hauptbestandteil sie bilden. Wir finden hier fast das ganze bisher übliche Repertoire von Zickzacklinien, Rhomben, Dreiecken, stehenden und fliegenden Vögeln, Hakenkreuzen u. a.

Neben diesen geometrischen Ornamenten treten die fremden in wechselnder Menge, aber jenen durchgehends überlegen auf den verschiedenen Vasen auf. Naturgemäfs haben sie ihren Platz in den Hauptstreifen, wo sie teils als Hauptornament (1, 4 *h*, 7, 8, 9, 11), teils unter den Füllmotiven auftreten. Einige derselben kennen wir als derselben Heimat wie die Löwen, Greifen, Sphinx und Kentaur entstammend, nämlich die Strahlen und die Lotosblumen. Die übrigen, teils vegetabilischen, teils mit der Spirale zusammenhängenden hatten ihre nächsten Analogien in einem anderen, dem mykenischen Kunstkreise.

Nach diesem zusammenfassenden Ueberblicke haben wir e i n Resultat nur auszusprechen, das nämlich, dafs unsere Gefäfse die unmittelbare Fortsetzung des Dipylonstils bilden, mit dem sie durch zahlreiche Anknüpfungen auf den jüngeren Gefäfsen desselben verbunden sind (vgl. Kroker, Jahrbuch 1886 S. 98f. 120f.). Die beiden nächsten Vorläufer unserer Gattung mögen die kopenhagener Gefäfse (Arch. Zeitg. 1885 T. 8) sein. Es ist ein lange vorbereiteter Procefs, den wir auf unseren Vasen sich entscheiden sehen: lange hat sich der geometrische Stil in aller Strenge neben dem immer mächtiger einströmenden Import aus dem Osten gehalten, bis es diesem gelang, die Herrschaft jenes allmählich zu untergraben und endlich zu stürzen.

Bei der Frage nach dem Ursprunge der fremden Einflüsse, deren Beantwortung der Untersuchung des Zusammenhangs unserer Vasengattung mit Späterem billig vorangeht, dürfen wir uns nicht mit dem wenig, weil zu viel sagenden Schlagworte »orientalisierend« begnügen. Wenigstens e i n e nähere Bestimmung erlaubt die Eigenart der fremden Elemente. Die Kentauren des thebaner Kessels nämlich, die in den rhodischen Goldplättchen ihre nächste Analogie fanden, berechtigen zu der Annahme, dafs der Fabrikationsort des auf die attische Kunst wirkenden Imports im griechischen Osten lag. Damit sind nicht nur die eigentlich orientalisierenden Elemente — Lotos, Strahlen —, sondern auch die mykenischen erklärt. Diese setzten vielfach (z. B. das auf der Spitze stehende Blatt, die Palmette mit den einwärts gedrehten Spiralen) eine Entwickelung der auf mykenischen Monumenten vorhandenen Grundformen voraus, die nachzuweisen wir oft gar nicht oder doch nur in geringen Spuren im Stande waren. Auf dem Festlande und wol auch den Kykladen wurde nun aber sowol nach dem Zeugnisse der Fundstatistik wie nach dem der orientalisierenden Gefäfse — der protokorinthischen, bötischen, unserer attischen, der melischen — die mykenische Kunst von der geometrischen abgelöst. Die Reste jener, die sich dort halten mochten, waren zu einer lebendigen Weiterentwickelung kaum fähig. Diese setzt vielmehr voraus, dafs die mykenische Kunst im Osten einen festen Sitz entweder schon hatte — in einem nichtgriechischen Kunstcentrum — oder nach der Vertreibung vom griechischen Festlande durch die geometrische Kunst dort einen solchen erst fand. Wir können erstere Möglichkeit auf sich

beruhen lassen. Die unlösbare Verbindung griechisch-orientalischer und mykenischer Elemente auf unseren Vasen deutet von vornherein für ein griechisches Centrum und die wirkliche Existenz eines solchen wird durch die eng an die mykenische Kunst anschliefsende rhodische Keramik[20] bewiesen.

In Rhodos kann nun freilich der auf die attischen Meister wirkende Einflufs nicht zu Hause gewesen sein, da wir auf den rhodischen Vasen grade die Bestandteile mykenischer Ornamentik vermissen, die wir auf unseren Gefäfsen fanden, nämlich die naturalistischen Pflanzenformen, die auf der Spitze stehenden Blätter und die hängenden Dreiblätter. Andrerseits fehlen auf unseren Vasen die auf rhodischen Vasen so beliebten aufwachsenden oder hängenden Dreiecke und blattförmigen Halbkreise, von den orientalisierenden Elementen die Fülle der Stern- und Rosettenmuster und, was vor allem auffällig ist, die specifisch rhodischen Kränze von Lotos-Blumen und -Knospen. Wollte man auch die rhodischen Gefäfse jünger als unsere Gattung ansetzen, so würden diese Verschiedenheiten dennoch nicht durch die Annahme einer für uns gänzlich verlorenen älteren Stufe der rhodischen Keramik erklärt werden können. Vielmehr mufs man sich vorstellen, dafs unter den Einflüssen orientalischer Vorbilder die rhodische Ornamentik sich von vornherein in der Richtung entwickelte, welche die Vasen vertreten. Ebenfalls unter äufseren Einflüssen vollzog sich auch die Ausscheidung eines Teiles des hergebrachten mykenischen Formenvorrats. Wenn wir bedenken, dafs es grade die vegetabilischen Ornamente sind, die wir im Unterschiede von den attischen auf den rhodischen Vasen nicht mehr antreffen, so könnte man vielleicht sogar die Aufnahme der streng stilisierten orientalischen Blumenformen, des Lotos und der Palmette, als den Grund des Wegfalles jener ungebundeneren vegetabilischen Elemente bezeichnen.

Eine andere Entwickelung, deren Resultat eine der unserer Vasen entsprechende Ornamentik gewesen wäre, vermag ich an griechischen oder kleinasiatischen Funden vorläufig nicht nachzuweisen. Die Goldplatte aus Eleusis (Ἐφ. ἀρχαιολ. 1885 πιν. 9. 1, 2), die gewifs auch Import vom Osten her ist, zeigt eine der etwa durch die Pithoi vertretenen rhodischen ähnliche Art. Vielleicht ist sie selbst rhodische Arbeit. — Zu einzelstehend, um ein Bild von der Vasengattung zu geben, der sie angehört, dazu nach Italien versprengt ist die cäretaner Aristonothos-Kylix, die von Furtwängler (Bronzefunde, S. 45) und Klein (Vasen mit Meistersignaturen², S. 27) mit Recht in den hellenischen Osten gesetzt wird. Auch die Funde griechischer Keramik anderer kleinasiatischer Colonien, aus Phokäa, Myrina, Klazomenä, Ilion (vgl. Puchstein *Annali* 1883 p. 168f.), sind teils zu jung, teils zu vereinzelt, um hier verwendet werden zu können.

Nur ein Denkmal kenne ich, das eine schlagende Analogie für die Orna-

---

[20]) Furtwängler hat es in den Broncefunden von Olympia ausgesprochen, dafs die rhodische Keramik eine unmittelbare Fortsetzung der mykenischen sei (vgl. auch Myk. Vasen S. XV). Zu den von ihm genannten mykenischen Ornamenten auf rhodischen Vasen kommen noch manche andere hinzu, die die Dauer und Stärke der mykenischen Kunst im Osten des weiteren belegen.

mentik unserer Gefäfsgattung bietet; leider aber hilft es zur Bestimmung des gesuchten Centrums im Osten nicht, denn es ist selbst heimatlos, vom Osten her nach Italien verschlagen: die Elfenbeinsitula aus dem chiusiner Grabe *Mon.* X t. 38*a* (vgl. Helbig *Ann.* 1877 p. 397 ff.). Man möchte geradezu sagen, dafs von der Art des Reliefs auf der Situla — das, wie die Wiederholung des widdergetragenen Odysseus zeigt, auf Metallvorbilder zurückgeht — die Muster gewesen sein müssen, die, nach Athen gebracht, den Vasenmalern zur Nachahmung dienten. Nur werden wir sie, da auf der Situla bereits mythologische Scenen erscheinen, uns als etwas älter vorstellen müssen, was mit der Ansetzung des Grabes stimmt, das Helbig jünger als das Regulini-Galassi Grab, also etwa in die erste Hälfte des sechsten Jahrunderts ansetzt[21]. — Wir sehen auf der Situla in Streifen mythologische und Genrescenen[22] sowie Tierreihen (Löwen, Greife, Hirsche, Widder, Kentaur) angeordnet. Oben und unten bildet je ein breiter Streif von Lotosblumen — nicht die rhodische Blumen- und Knospenkette — den Abschlufs, zwischen den Streifen laufen Ornamentbänder, deren eines dem Schulterstreifen an der berliner Amphora (3) ähnelt. Unten finden wir auf dem Fragmente eines solchen Streifens eine mykenische Doppelspirale[23]. Der Grund zwischen den Figuren ist durch zahlreiche aufwachsende und von oben herabhängende Haken, schräg stehende Palmetten, Ranken, Blattpflänzchen u. a. eingenommen. Auf die Analogien mit unseren Vasen braucht im Einzelnen nicht hingewiesen zu werden. Genug dafs wir ein griechisches Monument in der Situla haben, das unter starken orientalischen Einflüssen in einer Werkstatt entstanden ist, die bis dahin mykenisch gearbeitet hatte, und zwar ohne die Beschränkungen, welche die mykenischen Formen z. B. in Rhodos erlitten hatten. Dafs diese Werkstatt in einer der griechischen Gründungen der kleinasiatischen Küste gestanden hat, folgt aus dem oben Gesagten. Helbig hat das Monument für phönikische Arbeit erklärt, er wird aber, nachdem die Kunst der mykenischen Epoche besser bekannt ist, dies Urteil schwerlich aufrecht erhalten wollen. Der ungriechische Eindruck, den er mit solcher Entschiedenheit von dem Relief hatte, dafs er selbst so unzweifelhaft griechische Darstellungen wie den Odysseus unter dem Widder (vgl. Milchhöfer, Anfänge S. 195) aus semitischen Legenden zu erklären suchte, dieser Eindruck beruht zum guten Teile auf der Mischung mykenischer und

[21]) Es mag hier die chronologische Ansetzung unserer Gefäfsgruppe ihren Platz finden, nur in Anmerkung, da aus diesen Daten sich nur das Resultat ergiebt, das für orientalisierende Vasen von vornherein feststeht. Fällt nämlich die jüngere Dipylonvasengattung in die Mitte des 7. Jahrhunderts und später, so wird man unsere Gefäfse etwa von der Wende des 7. Jahrhunderts ab datieren. In dieselbe Zeit fällt der Zweikampfteller aus Kamirus (Kirchhoff, Alphabet[4] S. 48). Über die untere Grenze s. S. 64 f.

[22]) Der behelmte Mann auf dem zweiten Streifen vor den Frauen mit der wunderlichen Haartracht wird nach der Analogie des korinthischen Bildes Jahrbuch 1886 T. 10 wol ein Peleus sein, der auf den Raub der Thetis ausgeht. Sonst kann ich nur Genrescenen in den Darstellungen sehen; auf dem Streifen, auf dem rechts Peleus und Thetis stehen, scheint links eine Leichenfeier mit Wagenzug, trauernden Männern und Flötenspiel stattzufinden.

[23]) Zu den mykenischen Elementen zählt vor allen auch der Spiralenbaum hinter den Begleiterinnen der Thetis, verglichen mit der Glasplatte aus Ialysos Myk. Vasen T. B 4 (vgl. Text S. 73).

orientalischer Elemente, aus denen das eigentlich Griechische sich eben erst herausentwickelt. Selbst die fehlenden Beinschienen könnten zu den mykenischen Reminiscenzen zählen[24]. Die Haartracht und Kleidung aber, mag sie nun phönikisch oder ägyptisierend sein, wird auf einem Werke aus dem kleinasiatischen Hellas nicht auffallen[25].

Der Fundort der Situla, ein italisches Grab des sechsten Jahrhunderts, wird den Gedanken nahe legen, dies Gefäfs für chalkidisch anzusprechen und demgemäfs auch die Ornamentik unserer Gefäfse auf chalkidische Vorlagen zurückzuführen. Auch dafs zwei Exemplare unserer Gattung in Böotien gefunden sind, scheint das Böotien und Attika gleich nahe liegende Chalkis als gemeinsame Bezugsquelle der Vorbilder zu empfehlen. Endlich finden wir das Treppenmotiv auf den chalkidischen Vasen grade an der Stelle wieder, an der es auf den unseren so häufig ist. (Vgl. Studniczka, Jahrbuch 1886 S. 90.)

Hüten wir uns aber, der Hoffnung auf den endlichen Nachweis altchalkidischer Kunst Raum zu geben: die Annahme, auf die sich gründete, dafs die Situla chalkidisch sei, steht auf schwachen Füfsen. Denn kann dieselbe nicht ebensowol von den Phönikern mit ihren eigenen Fabricaten zusammen aus irgend einem anderen griechischen Kunstcentrum nach Etrurien importiert, wie aus Kyme dorthin gekommen sein? Ich möchte überhaupt nicht glauben, dafs in Chalkis sich die mykenische Kunst so unberührt von geometrischen Einflüssen gehalten hat, um nach Aufnahme der orientalischen Elemente eine Stilart zu ergeben, wie sie in dem Elfenbeinrelief vor uns liegt. Es hat wenig Wahrscheinlichkeit, dafs Chalkis von einem Strome unberührt geblieben sein soll, der das ganze Festland überschwemmte, dem Korinth unterlag, der seine Wirkungen auch auf die Kykladen ausdehnte. Auch in Chalkis wird auf die mykenische Periode die Herrschaft der geometrischen Kunst gefolgt sein, die dann erst wieder durch den Import von Osten her gebrochen wurde. Dieser Import

---

24) Die mykenischen Krieger trugen nach dem Zeugnisse der Kriegervase strumpfartige Gamaschen. Die Goldbänder bei Schliemann, Mykenä S. 266 no. 338 (noch am Knochen) und S. 374 no. 519 sind nur für solche Fufsbekleidung verständlich.

25) Dümmler weist mich auf die von Perrot-Chipiez III S. 856ff. publicierten vier Straufseneier aus dem vulcenter Polledraragrab als nächststehende Analogien für die chiusiner Situla. — Die enge Verwandtschaft der Situla mit den (durch die Marken A, Λ übrigens authentisch als griechisch erwiesenen) Darstellungen auf den Eiern ist unbestreitbar. Es sind aber sowol in der Ornamentik wie in Stil und Darstellung Unterschiede wahrnehmbar, die sich am besten durch lokale Trennung zu erklären scheinen. Die polychrome Amphora aus demselben Grabe, auf die Dümmler mich gleichfalls verweist, kann ich augenblicklich nicht vergleichen. Unter meinen Notizen finde ich nur zu den horizontal gestellten Löwen-Masken der Vase den ähnlich gestellten Stierkopf auf der mykenischen Goldplatte Schliemann S. 354 no. 471 als Parallele angeführt. So wird die Amphora gewifs denselben Kreisen angehören. — Mit dem Mangel an Abbildungen und an Autopsie mufs ich auch die Vernachlässigung der Buccherogefäfse und der *red-ware* entschuldigen, deren Bedeutung für die Verknüpfung des Mykenischen und Griechischen schon vielfach erkannt ist (s. Milchhöfer, Anfänge S. 76; Fund von mykenischen Vasen und Buccherogefäfsen im Grabe von Matrensa, *Annali* 1877 S. 56f.). Doch sind bestimmte Resultate durch Herbeiziehen dieser Monumentengattung voraussichtlich nicht zu erreichen.

kam aber aus einem anderen Centrum, als der, den wir auf Attika wirken sehen. Dafür ist die Kette von Lotos-Blumen und -Knospen beweisend, die regelmäfsig nur von den chalkidischen und rhodischen Vasen, aufserordentlich selten von den attischen angewendet wird, ein Umstand, der bei gemeinsamer Abhängigkeit geradezu unverständlich wäre[26]. Die Uebereinstimmung in der Anwendung des »Treppenmotivs« kann dagegen nicht ins Gewicht fallen, zumal auch auf dem rhodischen Pithos (Salzmann T. 25) und dem Akroter vom olympischen Heraion ein verwandtes Motiv als unterer Abschlufs verwendet wird. Was endlich das Vorkommen von Exemplaren unserer Vasengattung in Böotien betrifft, so sind diese bei dem Mangel aller unterscheidenden Merkmale als attischer Import anzusehen. Der umgekehrte Vorgang ist von Furtwängler beobachtet (zu den Vasenfunden im Kuppelgrab von Menidi). Böotien hat überdies ganz um dieselbe Zeit einen ähnlichen, aber doch deutlich unterscheidbaren geometrisch-orientalisierenden Übergangstil[27].

Endlich ist noch ein Hinweis auf den Zusammenhang unserer Gefäfsgattung mit den bisher bekannten Anfängen attischer Keramik nötig. Dieser Zusammenhang nach unten ist nicht so eng, wie der nach oben. Freilich besitzen wir auch nur zwei Gefäfse und zwei kleine Fragmente, die zwischen unseren Vasen und der Françoisvase stehen. Es sind dies die von Furtwängler veröffentlichte Schüssel aus Ägina (Arch. Zeitg. 1882 T. 10) und die von Benndorf publicierten Fragmente aus Ägina und dem Phaleron (Griech. u. sicil. Vasenbilder T. 54. 1. 2), dazu kommt eine Amphora der Sammlg. der Arch. Gesellsch. zu Athen no. 2064 aus Attika, die auf den ausgesparten Bildflächen jederseits eine schreitende Sirene mit erhobenen Flügeln zeigt. Alle diese Stücke sind in Technik und Stil weit vorgeschritten. In

---

26) Gewifs hat sie Chalkis von Rhodos angenommen, wenigstens halte ich vorläufig diesen Weg für den natürlicheren. Von der richtigen Auffassung der Zusammenhänge zwischen chalkidischer und rhodischer Kunst dürfte die Geschichte der Anfänge der griechischen Kunst noch manchen Gewinn erwarten. Sie sind unter anderm für die Unterbringung der protokorinthischen Vasen von höchster Wichtigkeit, für die ebensoviele schwerwiegende Zeugnisse nach Chalkis wie nach Korinth weisen. Vgl. Furtwängler Arch. Zeit. 1883 S. 153ff. Wie lange beide Centren im Zusammenhange standen, beweisen auch die beiden rhodischen Schalen des British Museum (*Journal of hellenic stud.* V t. 40—43), deren vielfache Berührungen mit den chalkidischen Vasen nur durch ein Abhängigkeitsverhältnifs erklärt werden können. Ein Zeugnifs von vielen für die hohe Kunststufe und den weitreichenden Einflufs des rhodischen Handwerks soll hier Platz finden. Der griechische Greifentypus, dessen Nachweis wir Furtwängler verdanken, ist nach dem Zeugnisse des Herodot (IV 152) rhodische Erfindung: »οἱ δὲ Σάμιοι . . ἐποιήσαντο χαλκήϊον κρητῆρος Ἀργολικοῦ τρόπον, πέριξ δὲ αὐτοῦ γρυπῶν κεφαλαὶ πρόκροσσοί εἰσιν· καὶ ἀνέθηκαν ἐς τὸ Ἥραιον, ὑποστήσαντες αὐτῷ τρεῖς χαλκέους κολοσσοὺς ἑπταπήχεις, τοῖσι γούνασι ἐρηρεισμένους«. Das Wesentliche an diesem Argolischen Krater ist nicht die Kesselform und die Anfügung von Tierköpfen — beides ist orientalische Überlieferung —, sondern die Greifenköpfe waren die Neuerung, die nicht mehr den alten phönikischen, sondern den neuen griechischen Typus zeigten. Dieser war also eine Erfindung der Argiver. Der Argiver des Festlandes aber schwerlich, sondern der rhodischen, die noch um 600 — die Weihung des samischen Kessels fällt um 630 — sich so als Argiver fühlten, dafs sie ihr altes heimatliches Alphabet beibehielten (s. Kirchhoff, Alphabet⁴ S. 40).

27) Ohne Abbildungen einer genügenden Anzahl von Exemplaren, die in der Samml. der Arch. Ges. zu Athen in gröfserer Anzahl sich befinden, ist ein Eingehen auf diese Unterschiede untunlich.

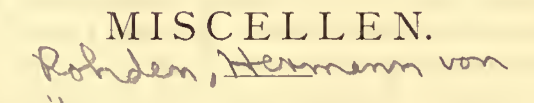
der Zeichnung hat die Ritzlinie die ausgedehnteste Anwendung. Deckfarben werden häufig angewandt. Die pflanzlichen Motive sowie die besonderen Palmettenarten unserer Vasen sind ganz verschwunden, nur die Haken mit umgebogener Spitze spielen noch eine grofse Rolle. Die Zickzacklinien kommen nur noch in sehr abgekürzter Form vor, überhaupt treten die Füllornamente — am stärksten noch auf der attischen Amphora — zurück. Auf dem offenbar jüngsten Stücke, der Schüssel von Ägina, sehen wir schon die Palmetten-Lotosbänder. In der Zeichnung der Figuren ist von geometrischer Stilisierung keine Spur mehr. Inhaltlich ist das Hervortreten mythologischer Darstellungen bemerkenswert (Perseus und die Gorgonen, Prometheus und der 'Αγ- des Benndorf'schen Fragmentes). Welchen Zeitraum die grofse Entwickelung, die von unserer Vasengattung an bis zu der eben besprochenen Gruppe stattgefunden hat, in Anspruch genommen hat, welche Einflüsse wirksam waren, das kann mit dem vorliegenden Materiale nicht entschieden werden. Einen Übergang bildet der von Birch veröffentlichte Krater, den Burgon aus Athen mitgebracht hat (s. Birch *History of ancient pottery*[2] S. 184, n. 123). Er steht durch Typus und Zeichnung der Löwen, durch Ornamente wie die zahlreichen Haken, die Punkte zwischen den Strahlen, endlich durch die Häufung der Füllmotive unseren Vasen nahe. Neuerungen sind das Fortlassen der Zickzacklinien und die Anwendung der länglichen vom Rande herabhängenden Blättchen. Die nächste Analogie zu der so veränderten Ornamentik bieten die rhodischen Gefäfse; deshalb nun aber rhodische Einwirkung auf die attische Keramik anzunehmen, wäre mindestens verfrüht. Wenn durch reichlicheres Material die Lücken ausgefüllt sein werden, die zwischen unserer Vasengattung und der Françoisvase klaffen, wird sich hierüber vielleicht eher urteilen lassen. Für jetzt sind durch die Burgon'sche Schüssel und die durch die Äginaschüssel repräsentierte Gruppe eben nur einige Punkte der zwischen beide fallenden Entwickelung fest gelegt.

Positive Ergebnisse hat unsere Untersuchung kaum ergeben. Wir müssen vorläufig damit zufrieden sein, neues Material gewonnen zu haben, das der Forschung wenigstens bestimmte Wege weist. Wir wissen jetzt, wie die Waare etwa aussah, die in vorsolonischer Zeit den attischen Markt beherrschte; es wird in Zukunft wol noch gelingen, auch ihre Provenienz zu bestimmen, für die wir nur vermutungsweise auf die Colonien an der Westküste Kleinasiens hinweisen konnten. Damit wird wieder für die Erkenntnifs des mykenischen Stiles und seiner Geschichte und für die der Entwickelung der griechischen Kunst aus der mykenischen manches gewonnen werden. An sich schon ein nicht zu unterschätzender Gewinn ist endlich der Einblick in das attische Handwerk um die Wende des siebenten Jahrhunderts, vor dessen entschiedener Regsamkeit, künstlerischem Wollen und technischem Können wir Achtung haben müssen. Es ist aber nicht der geringste Grund vorhanden, von dieser Seite etwa an dem wirklich attischen Ursprunge der Gefäfse zu zweifeln. Man mufs nur den alten Satz festhalten, dafs eine Kunstart mit Notwendigkeit da Wurzel fafst und wächst, wo Material und Nachfrage vorhanden ist. An Material aber lieferte der attische Boden das trefflichste, und

die Nachfrage war offenbar auch eine grofse. Der Insasse des Kerameikos hatte Prachtgefäfse zu fertigen für den grofsen Grundherrn draufsen auf den Landsitzen und für den reichen Böoter, er hatte auch für die armen Paralier, die an den flachen Buchten des Phaleron von Fischfang und Seeraub lebten, die ärmliche Waare für die letzte Ruhestätte zu liefern.

Athen und Würzburg. J. Böhlau.

MISCELLEN.



ZUM HERMES DES PRAXITELES.

(Tafel 6.)

Das kleine Wandgemälde auf Tafel 6, dessen Zeichnung von Discanno Mau's freundlicher Vermittlung verdankt wird, befindet sich noch jetzt in dem pompejanischen Hause Reg. VI ins. 10 n. 11 (*casa del naviglio*), und zwar im nordwestlichsten Zimmer an der Mauer der Mercurstrafse. Der ärmliche Wandschmuck dieses stammt ebenso wie der fast aller übrigen Räume des Hauses aus neronischer Zeit; was sonst noch von Bildern in dem Zimmer vorhanden und erkennbar ist, hat keinen Wert. Unsre Figur ist im oberen Wandteil auf weifsem Grunde dekorativ verwendet worden[1]. Auf ihre Wichtigkeit für die Herstellung des praxitelischen Hermes ist zwar schon hingewiesen worden[2], doch verdient sie unbedingt die Veröffentlichung, weil sie sich vor allen bisher bekannt gewordenen Figuren, die sicher auf den Hermes des Praxiteles zurückgehen, durch genaueren Anschlufs an das Original auszeichnet.

Die Unterschiede in der Haltung und Formgebung liegen vor Augen und erklären sich leicht. Das Fehlen des Kerykeion, die jetzt undeutliche aber doch sichere Nebris, die Spitzohren: alles beweist, dafs der Maler keinen Hermes, sondern einen Satyr darstellen wollte. Das Werk des Praxiteles oder auch nur getreue

---

[1]) Sie steht in einer tempelartigen, aus dunkelroten Streifen gebildeten Architektur auf deren unterem Rande ohne besondere Basis. Aufser der dunklen Fleischfarbe erkennt man noch Violett am Mantel, Grün an dem Pinienkranz, die Traube erscheint gelb. — Um genaue Feststellung dieser und andrer Einzelheiten haben sich Mau, Sogliano und Hartwig in dankenswerter Weise bemüht.

[2]) Furtwängler, Der Satyr von Pergamon S. 21. Noch ausführlicher, freilich nicht ohne einzelne Irrtümer, ist das Gemälde von Kroker, dem Furtwänglers Bemerkungen entgangen sind, in der Philolog. Wochenschrift 1886 S. 1096f. besprochen worden.

Nachbildungen desselben kannte der wackere pompejanische Meister gewifs nicht, er wird diese Gruppe wer weifs aus wievielter Hand als geeignete Dekorationsfigur übernommen haben. Hermes als kinderwartende Gottheit war ihm und wol auch schon seinen Vorgängern eine weniger geläufige Vorstellung; um so besser kannte er Silen und die Satyrn als Gefolge, als Freunde und Pfleger des göttlichen Knaben Dionysos, und so ward denn Hermes zum jugendlichen Satyr. Man beachtete dabei nicht, wie wenig die Nebris zum Mantel pafste. Ob unser Maler überhaupt noch das Gewandmotiv verstand? Allerdings hängt der Mantel deutlich vom Unterarm herab, — freilich schwer und massig, unendlich weit entfernt von der reichen, freien, edlen Gestaltung in Praxiteles' Schöpfung —, aber er scheint auch zwischen Körper und Oberarm sichtbar zu werden.

Der Unterschied in der Haltung beruht hauptsächlich darauf, dafs der Maler — und zwar wol schon derjenige, der zum erstenmal das Marmorwerk in Farben nachbildete — den Baumstamm aus malerischen Rücksichten nicht brauchen konnte oder wollte. Damit mufste zugleich das Motiv des Ausruhens und Anlehnens aufgegeben werden, das bei der praxitelischen Gestalt die starke Ausbiegung der Hüfte und dadurch den wundervollen Schwung der Umrifslinie ermöglicht. Hier steht der Jüngling hochaufgerichtet und so erscheinen die an sich schon überaus schlanken Formen noch mehr in die Länge gezogen.

Auch die Haltung des Kindes hat einige Änderungen erfahren. Wie in allen bisher bekannten Nachbildungen fehlt auch hier das die Beine bedeckende Gewand; das trauliche Verhältnis zwischen dem jüngeren und älteren Bruder, das in der Lage des Kinderhändchens auf der Schulter des Jünglings so zart und deutlich zugleich zum Ausdruck kam, ist hier unberücksichtigt geblieben; augenscheinlich war es dem Maler vor allem darum zu thun, den Charakter des jugendlichen Gottes durch sein lebhaftes Streben nach der Traube klar zur Anschauung zu bringen. Auch in dem vorgestreckten linken Beinchen ist dies Vorwärtsstreben glücklich gekennzeichnet.

Die Änderung bewirkte freilich, dafs der Knabe, dessen rechter Fufs in Praxiteles' Werk auf dem Astansatz einen festen Stützpunkt hatte, nun viel unsicherer safs. Diesen Übelstand empfand auch der Maler und er suchte ihn dadurch zu beseitigen, dafs er dem kleinen Burschen in der geöffneten Hand des Jünglings — das Kerykeion bedurfte er ja nicht — einen gewissen Rückhalt gab. Eine wirkliche Verbesserung war das jedoch auch nicht, da so der Unterarm unrichtig verkürzt und völlig verkümmert erscheint. Die etwas veränderte Haltung der Ärmchen des Kindes bedingte zugleich eine geringe Drehung seines Oberkörpers; vielleicht sprachen hierbei auch malerische Rücksichten mit — jedenfalls ist durch diese Drehung viel von dem schönen Zusammenschlufs der Gruppe verloren gegangen. Auch die leise, aber deutliche Neigung der Köpfe zu einander suchen wir im Bilde vergebens. Das Haupt des Jünglings ist zwar auch etwas nach rechts dem Knaben zu gedreht, aber weniger gesenkt. Und so geht sein Blick bedeutend mehr über das Kind hinaus, als es in der Marmorgruppe der Fall ist.

Aber alle diese Abweichungen im einzelnen, die aufs neue beweisen, wie viel gerade dieses Werk selbst durch die geringfügigste Änderung verliert, treten völlig in den Hintergrund, wenn man die trotzdem so auffällige Übereinstimmung des Gemäldes mit seinem plastischen Vorbilde ins Auge fafst. Besonders eine Vergleichung mit Schaper's Restauration (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XVIII S. 168. L. Mitchell, *history of anc. sculpt.* p. 441) zeigt einleuchtend, wie viel näher diese malerische Nachbildung dem Originale steht als alle übrigen bisher bekannten Repliken in Stein und Metall. Dafür den Nachweis im einzelnen zu führen, scheint überflüssig; die Betrachtung der Zusammenstellung in den Wiener Vorlegeblättern A Taf. 12 (vgl. auch die unwesentlichen Ergänzungen *Journ. of hellen. studies* III p. 84 ff. und besonders 107) spricht eindringlich genug.

Die Hauptsache ist natürlich, dafs uns diese älteste und genaueste Nachbildung in der Hand des Jünglings die Traube zeigt, die man von vornherein mit richtigem Gefühl voraussetzte. Was man an deren Stelle hat setzen wollen, Becher, Schallbleche, Thyrsos oder gar einen langen Heroldstab (vgl. Philologus XL, 1881, S. 201 f. *Journ. of hell. stud.* III a. a. O.) hat, glaube ich, niemanden recht befriedigt. Aber auch die Gründe, die gegen die Traube vorgebracht sind, haben schwerlich viele überzeugt. Die Frage wird jetzt endgiltig erledigt sein. Schaper's Herstellungsversuch hat in dieser Hinsicht das Richtige getroffen, doch wird man mir zugeben, dafs die Haltung von Arm und Traube auf dem pompejanischen Bilde günstiger wirkt und dem Originale näher zu kommen scheint als in Schaper's Ergänzung. Auf den Kranz will ich kein grofses Gewicht legen, da er Zusatz des Malers sein könnte, zumal bei der Umwandlung des Hermes in einen Satyr; aber gegen die Vermutung, der praxitelische Hermes habe Flügel im Haar getragen, wird man, so lange nicht stichhaltigere Gründe dafür beigebracht werden, immerhin auf dieses Bild verweisen dürfen.

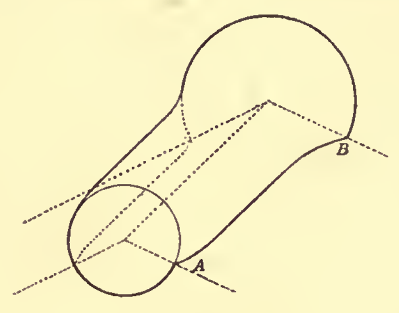
Dafs es gerade ein Gemälde ist, in dem uns die treueste Nachbildung der berühmten Marmorgruppe geboten wird, ein Gemälde, das auf ältere alexandrinische, gleichfalls malerische Vorbilder zurückweist, ist nicht uninteressant. Es ist ein neues Beispiel für die naturgemäfse gegenseitige Beeinflussung der beiden Schwesterkünste. Wie viele der verachteten dekorativ benutzten Figuren auf den pompejanischen Wänden mögen in letzter Linie berühmten Statuen ihr Dasein verdanken!

Hagenau i. Elsafs.

H. von Rohden.

Studniczka, Franz

DIE BEMALTEN DECKZIEGEL.



Für die sonderbaren keramischen Gebilde, deren tektonische Form unser Zinkdruck andeutet[1], ist der obenstehende Name, der sich auf den ersten Blick aufdrängt, immer wieder vorgeschlagen[2], aber auch, namentlich von Benndorf (zu *Q* und *R*), bestritten worden. In der Tat fehlt es nicht an Bedenken gegen diese Erklärung. So wird es denn nützlich sein, eine Beobachtung mitzuteilen, welche geeignet ist, die Zahl der Möglichkeiten in sehr bestimmter Weise einzuschränken. Ich zweifle nicht, dafs die tektonischen Einzelheiten, auf welche ich aufmerksam

[1]) Ich stelle die mir bekannten Exemplare zusammen, zunächst die mit schwarzen Figuren, von denen ich bemerke, dafs sie durchaus beträchtlich gröfsere Breite haben, wie die rotfigurigen: *A* British Museum Katalog der Vasen I No. 715*, abgeb. Birch *Hist. of anc. pottery* p. 197. *B* Berlin, Furtwängler No. 4016, abgeb. Sammlung Saburoff Heft VI T. 52 oben. *C* Athen, arch. Ges. Collignon No. 225. Links von der Protome ist in Spuren ein zweiter weifs gemalter Eros kenntlich, wie ihn Collignon nur rechts beschreibt. *D* ebenda, Collignon No. 226, abgeb. Dumont, *Céram. de la Grèce* T. 19 unten. *E* Ebenda, Inv. der Vasenscherben No. 277—279, aus Eleusis, in der nach dem Perserbrande gemachten Anschüttung, abgeb. Ἐφημ. ἀρχ. 1885 T. 8, vergl. Philios S. 175ff. *F* Ebenda, No. 290, erhalten nur der gröfste Teil des geschlossenen Endes mit polychromer Protome; um diese auf weifsem Überzuge reiches Palmettengeranke mit dazwischensitzenden Vögeln. *G, H, I, K* Akropolis, in dem wenig zugänglichen Kabinet des Museums: vier kleine Scherben, auf die mich Benndorf aufmerksam macht, drei bei den Grundgrabungen des Museums, *K* 1882 östlich vom Parthenon ausgegraben; sie gehören nach Tonfarbe und Schuppenform mindestens drei verschiedenen Exemplaren an. *G* zeigt auf weifsgelbem Grunde links den Oberteil einer sitzenden Frau die mit der L. Blume vorhält, gegenüber einem sitzenden Mann in Mantel, der mit R. Scepter aufstützt, *K* den Oberteil einer Sitzenden mit erhobener L.; die beiden anderen nur dekorative Reste. *L* ebenda, 1886 westlich am Erechtheion gefundenes Bruchstück von der linksseitigen Bildfläche: Frau im Mantel auf Stuhl, Hände im Gespräch erhoben; da Schuppen fehlen, kann es mit einem der vorhergehenden Fragmente zusammengehören. — Es folgen die rotfigurigen: *M* Athen, arch. Ges. Collignon No. 542, abgeb. Ἐφημ. ἀρχ. 1869 T. 51 A (vergl. Kumanudis S. 345f.), Dumont a. a. O. *Livr.* III T. 19 Mitte. *N* ebenda Collignon No. 544, abgeb. Ἐφημ. a. a. O. B, Dumont T. 19 oben. *O* ebenda, Collignon No. 543, abgeb. Dumont Pl. 20; vergl. Ἐφημ. a. a. O. p. 346. *P* Berlin, Furtwängler No. 2624. *Q* Bruchstück bei Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder T. 37, 1, S. 70ff. *R* desgleichen, Sammlung der deutschen Univers. Prag, abgeb. Benndorf a. a. O. S. 71. — Die vier Exemplare, welche Benndorf (s. zu *Q*) im athenischen Kunsthandel sah, sind ohne Zweifel in diesem Verzeichnifs enthalten, wenn auch nicht alle sicher zu identificieren (etwa *B, C, D, P*).

[2]) Zuletzt von Heydemann, Wochenschr. f. klass. Philol. 1886 S. 259.

machen will, schon von Anderen bemerkt sind; sonderbarer Weise aber blieben sie, so viel ich sehe, bisher unausgesprochen, auch von solchen, denen sie die klarste Bestätigung ihrer Auffassung dargeboten hätten.

Das Gerät ist, um einen Vergleich Benndorfs beizubehalten, gebildet wie ein grofser — durchschnittlich 0,26 langer — Fingerhut, dessen Mündung sich glockenförmig etwas erweitert. Von diesem tiefen Napfe ist etwa ein Dritteil, im allgemeinen der Längenachse parallel, weggeschnitten; nur an dem geschlossenen Ende wird in geringer Tiefe, etwa von 0,01, das ursprüngliche Rund stehen gelassen und rechtwinkelig gegen jenen Längsschnitt zugeschnitten, Diese Schale oder Kappe pflegt ein ornamentaler Streif von dem Körper des Gefäfses zu trennen. An den Exemplaren schwarzfiguriger Technik ist hier ein Frauenkopf als plastische Protome vorgeheftet, auf den rotfigurigen in Profilzeichnung ausgespart, welcher senkrecht auf jenen Längsschnitt steht. Schon hiedurch werden die beiden langen Schnittkanten als Basis des Gerätes gekennzeichnet. Damit stimmt die übrige Verzierung. Das offene, von dem Körper wieder durch ein Band gesonderte Ende umsäumt ein Streifen auswärts gekehrter Lotosknospen oder Strahlen. Die übrigbleibende cylindrische Hauptfläche teilen zwei Längsborten in einen breiten, mit gravierten, selten gemalten, nach der Mündung gerichteten Schuppen ausgefüllten Mittelstreif und zwei, fast immer figürlich verzierte Friese an den Kanten, welche letzteren den dargestellten Gestalten zur Basis dienen. Es können also nur solche Deutungen in Betracht kommen, welche eine wagerechte Aufstellung des Gerätes auf diesen Längskanten, indem die geschlossene Kappe über die Unterlage hervorragt, voraussetzen, wie schon Stephanos Kumanudis (zu *M—O*) richtig erkannte. In dieser Weise sind denn auch in der von Athanasios Kumanudis musterhaft geordneten Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen die fünf Exemplare unseres Gerätes auf gesonderte Untersätze gestellt. Aber gerade hiebei wird die entscheidende Eigentümlichkeit der Form klar, welche bisher nicht gewürdigt wurde, obzwar sie fast alle Abbildungen erkennen lassen[3]. Läfst man die durch den Brand verzogenen Exemplare bei Seite, so berührt jede von den beiden Längskanten die wagerechte Unterlage nur mit je zwei Punkten, dem Endpunkt *B* in obiger Skizze und *A*, der dem Winkel des Ausschnitts nahe liegt oder mit ihm zusammenfällt, je nach dem Mafse der Verjüngung an dieser Stelle. Nicht also an eine, sondern nur an zwei verschiedene, mit einander convergierende Ebenen lassen sich die so geschweiften Kanten festlegen. Die Gerade, in welcher sich die beiden Ebenen schneiden, fällt ziemlich genau mit der Längsaxe des Gerätes zusammen und dem entspricht es, dafs die Längskanten nicht wagerecht, sondern ungefähr radial geschnitten sind. Der Winkel, welchen die Ebenen einschliefsen, ist ein stumpfer, von einer Gröfse, wie sie an kleineren Giebeln nicht selten ist; er ergibt ein Verhältnifs der Giebelhöhe zur Basis wie 1 : 5. Wem Exemplare unseres Gerätes zugänglich

[3]) Freilich nicht die Abbildung der Form bei Collignon Pl. I, 5. — Ganz uncharakteristisch ist leider auch die betreffende Skizze in Furtwänglers Berliner Katalog T. VI 234.

sind, kann sich davon mit Hilfe eines gröfseren giebelförmig zurechtgelegten Buches überzeugen.

So scheint es mir denn kaum zweifelhaft, dafs Birch und Furtwängler (zu *A* und *B*) im Rechte waren, wenn sie das Gerät für einen Firstdeckziegel erklärten. Welcher Art aber die Giebelbauten waren, denen sie angehörten, das liefs sich leider bisher nicht feststellen. Zwar in den Bereich der Gräberarchitektur weist schon die Verzierung mit kleinen Figuren, welche die Anbringung in mehr als Manneshöhe ausschliefst. Auch sind *M* — *O* in Gräbern jenseits des Ilissos gefunden. Schlecht passen hingegen die auf der Akropolis ausgegrabenen Bruchstücke No. 7 — 11 dazu, ohne dafs ich sie als entscheidenden Beweis für aufsersepulcrale Verwendung anführen möchte, da auf der Akropolis auch Fragmente von Grablekythen und Prothesisvasen zu Tage kommen, eine Tatsache, die noch ihrer Erklärung harrt. — Giebelförmig eingedeckte Ziegelgräber[4], an welche Furtwängler denkt, könnten wol eine ähnliche Firstdeckung haben, wie sie auch italische Steingräber nachbilden[5], aber schwerlich eine so zierlich bemalte und so zerbrechliche, da sie, meines Wissens, mit Erde bedeckt wurden. Auch sind *M* und *N* nach Angabe des zuverlässigen Kunsthändlers, von dem sie die archäologische Gesellschaft erworben hat, nebeneinanderliegend in einem schmalen flachgedeckten Ziegelgrabe gefunden. Ferner wäre es immerhin sonderbar, dafs niemals eines von den vorauszusetzenden fünf oder mehreren Zwischengliedern zu Tage kam. Endlich eignet sich offenbar das geschlossene Ende mit dem vorgelegten Kopfe schlecht zum Akroter. Einen einleuchtenden Vorschlag weifs ich aber nicht zu machen, nur darauf möchte ich hinweisen, wie sehr unsere Imbrices an die Tonverkleidungen erinnern, mit denen, wie uns das schöne Winckelmannsprogramm der Olympia-Architekten gelehrt hat, das Holzgebälk der ältesten dorischen Bauten verkleidet wurde. Wie diese haben auch jene in den feuchten Ton gemachte Bohrlöcher, welche zur Befestigung auf einer hölzernen Unterlage dienen konnten, *B C D O* am Mündungsrande, meist zwei im Scheitel desselben, *N* am geschlossenen Ende, beiderseits des Kopfes. Den Holzgiebel, für welchen diese Firstziegel bestimmt wären, dächte ich mir nicht stärker, als die Länge der Unterkanten an den Ziegeln, also als Bekrönung eines Aufbaus nach Art der Stelennaiske. Das aufgebogene Ende könnte natürlich nicht offen bleiben; es wäre durch ein Akroter in Form eines Zweidrittelkreises verschlossen, wie es an den Grabmälern auf bunten Lekythen des fünften Jahrhunderts nicht selten ist. Der Imbrex wäre demnach ähnlich angebracht, wie der im Allgemeinen gleichgestaltete rückwärtige Fortsatz der Mittelakroterien auf Marmorstelen. Die Verwendung solcher eingedeckter Holzstelen vermag ich freilich nicht nachzuweisen.

Athen, April 1886.

Franz Studniczka.

---

[4]) Wie Stackelberg, Gräber der Hellenen T. 7, 13. [5]) Birch *Hist. of anc. pottery* p. 150.

ZU DEN GRIECHISCHEN KÜNSTLERINSCHRIFTEN.

Den kürzlich von Kaibel im »Hermes« gegebenen Mitteilungen über griechische Künstlerinschriften italienischer Herkunft möchte ich hier die folgende Notiz anreihen, durch welche die Zahl der späten Lysippinschriften eine Verringerung erfahren soll. In meiner Sammlung der griechischen Bildhauerinschriften (no. 477) mufste ich mich des Urteiles über eine von Castello nach Angelo Poliziano erwähnte Inschrift des Künstlers enthalten, da das von Ersterem bezeichnete Capitel der *miscellanea* nichts davon enthält. Zu der Inschrift no. 487 gibt Dati als seine Quelle *miscellanea* des Angelo Cini de Montepulciano an, ein Werk, das ich unter diesem Autornamen nicht aufzufinden vermochte[1]. In beiden Fällen handelt es sich nicht nur um dieselbe Inschrift, sondern jener Angelo Cini de Montepulciano ist kein Anderer als der berühmte Humanist und Erzieher der Söhne Lorenzos de' Medici, welcher sich an Stelle des väterlichen Namens Ambrogini, in der Abkürzung Cini, nach seiner Vaterstadt Monte Pulciano Politianus nannte. Das 47. Capitel seiner Lorenzo gewidmeten *miscellanea* (Originalausgabe Florenz 1489) hat die Überschrift: *Quae Plinius super titulis ueterum artificum pendentibus prodiderit, ea de monimentis etiam ueteribus agnita romae: sicutique speciem Vergilianae aegidos* und beginnt mit den Worten: *romae nuper in atrio Mellinae domus, marmoream quandam ueluti basin aspeximus, in qua graece sic erat* σέλευκοσ βασιλευσ λύσιπποσ ἐπόιει. *Id latine ualet, Seleucus Rex: Lysippus faciebat* u. s. w.

Florenz, Januar 1887. Emanuel Loewy.

[1]) Mit dem liegenden Kreuz (×) sind die Citate die ich nicht verificieren konnte, bezeichnet.

BIBLIOGRAPHIE.

Arnold De Iride dea specimen I. Programm des Gymnasiums zu Nordhausen. 20 S. 4°.

A. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertnms. München. 36. 37. Lieferung. 8°.

Ch. Belger Beiträge zur Kenntnis der griechischen Kuppelgräber. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Friedrichs-Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1887. 40 S. und 4 Abb. 4°.

H. Brunn Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. 5 Aufl. München 1887. 292 S. 8°.

(J. de Courris) Reproductions dc tableaux et objets d'art de la collection J. de Courris, exposés pendant le VI ième congrès archéologique à Odessa en 1884. 13 Taff. (davon 8 Taff. Antiken: 2 Marmorköpfe, Bronzen und Terracotten.)

A. Daremberg et E. Saglio Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines. Fasc. 11 (Cop—Del) = vol. I p. 1601—1703, vol. II p. 1—56. 140 Abb. Paris. 4°.

Antike Denkmäler herausgegeben vom kaiserl. deutschen archäologischen Institut. Bd. I, Heft 1. Berlin, Imperialfolio. 5 Seiten Text und 13 Tafeln: 1. 2. Athenatempel auf der Akropolis von Athen. 3. Athena Parthenos, Marmorkopf in Berlin. 4. Faustkämpfer, Bronzestatue in Rom. 5. Bronzene Porträtstatue in Rom. 6. 6 A. Parthenonzeichnungen Carrey's und des Nointel'schen Anonymus. 7. 8. Thontäfelchen aus Korinth im Berliner Muscum. 9. 10. Schale und Untersatz des Sosias im Berliner Museum. 11. Wandbild aus Prima-Porta. 12. Griechischer Schmuck.

Eschenburg Topographische, archäologische und militärische Betrachtungen auf dem Schlachtfelde von Marathon. Vortrag. Als Manuscript gedruckt. 19 S. 1 Karte. 8°.

W. Fröhner Römische Spielmarken mit Darstellung des Fingerrechnens. Separatdruck aus der Zeitschrift des Münchener Alterthums-Vereins. 4 S. 12 Abb. 4°.

A. Furtwängler Die Sammlung Sabouroff, Kunstdcnkmäler aus Griechenland. Lieferung 15 (Schlufs). Berlin. 9 Taff. mit erklärenden Texten. Einleitungen zu I. Sculpturen (52 S.), II. Vasen mit Excurs: Leda und Nemesis (18 S.), III. Terracotten (20 S.). Nachträge und Register (16 S.).

Barclay V. Head Historia numorum. A Manual of greec numismatic. Oxford. 808 S. 399 Abbildungen und 4 Tafeln. 8°.

H. Heydemann Iason in Kolchis. Elftes Halle'sches Winckelmannsprogramm. 23 S. 1 Taf. 4°.

G. Hirschfeld Die Felsenreliefs in Kleinasien und das Volk der Hittiter. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften.) Berlin. 75 S. 2 Taff. und 15 Abb. 4°.

A. Kirchhoff Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets. 4. umgearbeitete Auflage. Mit einer Karte und zwei Alphabettafeln. Gütersloh. VI und 180 S. 8°.

J. Langl und C. von Lützow Griechische Götter- und Heldengestalten. Wien. 11—13. Lieferung.

S. Mele Sepolcri Acragantini. Trani. 34 S. 8°.

E. Oberhummer Akarnanien, Ambrakia, Amphilochien, Leukas im Altertum. Mit 2 Karten. München. XVIII und 330 S. 8°.

C. Rhoen Aachen zur Zeit der Römer. 17 S. 12°.

L. Richer Pompei. Wandmalereien und Ornamente. Berlin, Wasmuth. 3. Lief. 6 Taff. Gr. Fol.

Συλλογὴ ἀρχαιολογικῶν νόμων, διαταγμάτων καὶ ἐγκυκλίων. Ἐν Ἀθήναις 1886. 98 S. 8°.

L. von Urlichs Arkesilaos. 19. Programm des v. Wagner'schen Kunstinstituts. Würzburg. 18 S. 1 Taf. 8°.

L. Urlichs Über griechische Kunstschriftsteller. Würzburg. 48 S. 8°.

E. Wagner und H. Eyth Vorlagen aus dem Gebiet des klassischen antiken Ornaments für den Freihandzeichenunterricht. Karlsruhe. 1. Lief.

Académie des inscriptions et belles lettres. Comptes rendus 1886. Paris.
IV. série, tome XIV. E. le Blant, Communication sur les objets trouvés dans un mausolée de la via Salaria. S. 374—376.

The Academy.
No. 772. A topographical model of Syracuse. S. 129f.
No. 776. F. Haverfield, Grote's maps of Syracuse. S. 204.

Walford's Antiquarian.
Russell Forbes, Recent Discoveries at Rome. S. 155—157.

Nuova Antologia. Anno XXII.
Fasc. 2. Brizio, Una Pompei etrusca. S. 290—311.

Arte e Storia.
No. 3. D. Macciò, Fiesole S. 19f.

The Athenaeum.
No. 3094. J. Hirst, Notes from Crete. S. 230f.
No. 3097. F. C. Penrose, Notes of a short visit to Sicily in January 1887. S. 327.
No. 3099. P. Lambros, Notes from Athens. S. 390f.

Atti della reale academia dei Lincei. Anno 283. 1885. 1886. Rendiconti vol. II, fasc. 12.
Barnabei, Di una rarissima iscrizione del Beneventano, relativa al culto di Giunone. S. 369—373.

Boletin de la Real academia de bellas artes de San Fernando. Año VI. Madrid, 1886.
Noviembre, Diciembre. L. Serrallach y Mas, Monumentos Romanos de Tarragona. S. 283—288. 315—319.

Bulletin de Correspondance Hellénique. Année X. 1886.
Fasc. 6. Homolle, Inventaires des temples Déliens en l'année 364. S. 461—475.
Pottier et Reinach, Fouilles dans la nécropole de Myrina (Suite et Fin). S. 475—485. Pl. X.
Reinach, Deux terres cuites de Cymé. S. 492—500. Pl. XIII.
Année XI. 1887.
Fasc. 1. 2. M. Holleaux, Tête de femme trouvée dans les ruines du sanctuaire d'Apollon Ptoos. S. 1—5. Pl. VII.
P. Paris, Fouilles à Élatée: le temple d'Athèna Cranaia. S. 39—63. Pl. I. II. VI.
P. Foucart, Les fortifications du Pirée en 394—393. S. 129—144.

Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma.
Gennaio. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 13—24.
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 25—29. Tav. II.
Febbraio. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 33—51.
G. Gatti, Il monumento sepolcrale di un sutor a porta Fontinale. S. 52—56. Tav. III.
C. L. Visconti, Di una testa di giovine Pan. S. 57—60. Tav. IV.
G. B. de Rossi e G. Gatti, Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. S. 61—68.
C. L. Visconti, Scoperte recentissime. S. 69.
Marzo. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 13—24.
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 25—28. Tav. II.
Cenno necrologico (auf Henzen). S. 32.

La Chronique des Arts et de la Curiosité.
No. 2. Le grand camée de Vienne.
No. 8. Les fouilles de Delphes.

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1886.
Τεῦχος τέταρτον.
Β. Στάης, Ἀγάλματα ἐξ Ἐπιδαύρου. S. 243—256. Taf. 11. 12. 13.
Δ. Φίλιος, Κεφαλὴ ἐξ Ἐλευσῖνος. S. 257—266. Taf. 10.

Gazette des beaux arts.

Février. M. Collignon, La sculpture antique au British Museum. 1ière article. S. 89—108. 6 Abb.

Avril. S. Reinach, Courrier de l'art antique. 3ième Article. S. 331—344. 1 Taf. und 6 Abb.

Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik. Band 135.

Heft 1. O. Keller, Der Faden der Ariadne. S. 51—52.

Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland. 1886.

Heft 82. L. Schwörbel, Zur Topographie von Köln. S. 15—29 mit einem Holzschnitt.

Jsphording, Caesars Rheinbrücke. S. 30—34. Taf. II.

von Veith, Die Römerstrafsen von Trier nach Köln und Bonn. S. 35—58. Taf. III.

H. Reuleaux, Weitere Ausgrabungen in Remagen. S. 59—74.

Voigtel, Römische Wasserleitung im Dome zu Köln. S. 75—81. Taf. IV.

P. Jörres, Römische Niederlassungen an der Ahr. S. 82—93.

Journal des Savants.

Février. G. Perrot, Les statues de Diane à Délos. S. 104—113.

The American Journal of Archaeology and of the History of the fine Arts. vol. II.

No. 4. J. H. Wright, Unpublished white lekythoi from Attika. S. 385—407. Taf. X—XIII.

A. Emerson, The portraiture of Alexander the Great, a terracotta head in Munich. S. 408—413.

The Journal of Hellenic Studies. Vol. VII. 1886.

No. 2. E. J. Poynter, On a bronze leg from Italy. S. 189—195. Pl. LXIX. LXIXA.

E. Harrison, The judgment of Paris. Two Unpublished Vases in the Graeco-Etruscan Museum at Florence. S. 196—219. Pl. LXX und 7 Abb.

E. A. Gardner, The early ionic alphabet. S. 220—239.

C. Waldstein, Notes on a collection of ancient marbles in the possession of Sir Charles Nicholson. S. 240—250. Pl. LXXI. C, 1 Abbildung.

L. R. Farnell, The works of Pergamon and their influence. S. 251—274. 1 Abbildung.

Cecil Smith, Nikè sacrificing a bull. S. 275—286. Pl. D. E.

The Wiltshire archaeological and natural history Magazine. vol. XXIII. 1886.

December. Maskelyne, Barbury Castle. S. 180—194, mit 2 Karten.

Knight, On Ringsbury and other camps in North Wiltshire. S. 195—200.

Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abtheilung. Bd. XI. Heft 4.

Nekrolog auf Wilhelm Henzen.

W. Dörpfeld, Der alte Athenatempel auf der Akropolis. S. 337—351. Beilage-Tafel.

F. Studniczka, Zusammensetzungen im Akropolismuseum. S. 352—364. Taf. IX.

J. Böhlau, Perseus und die Gräen. S. 365—371. Taf. X u. Abb.

E. Petersen, Archaische Nikebilder. S. 372—388. Taf. XI.

C. Schuchhardt, Kolophon, Notion und Klaros. S. 398—434. Abb.

H. G. Lolling und P. Wolters, Das Kuppelgrab bei Dimini. S. 435—443.

R. Bohn, Thurm der pergamenischen Landstadt. S. 444—454. Taf. XII.

F. Dümmler und H. Swoboda, Berichtigungen. S. 445—448.

P. Wolters, Κύλινδρος τετράγωνος. S. 449—449.

F. Studniczka, Zur Künstlerinschrift des Atotos und Argeiadas. S. 449—450.

H. G. Lolling, Metrische Inschriften in Larisa. S. 450—451.

Funde und Litteratur. S. 451—456.

Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abtheilung. Bd. II.

Heft 1. W. Helbig, Sopra un ritratto di Livia. S. 3—13. Taf. I. II.

G. Henzen, Iscrizione trovata presso la galleria del Furlo. S. 14—20.

Conte di Monale, Delle antichità Falische venute alla luce in Civita Castellana e in Corchiano e della ubicazione di Fescennia. S. 21—36. Taf. III u. Abb.

W. Helbig, Sopra una fibula d'oro trovata presso Palestrina. S. 37—39.
F. Dümmler, Iscrizione della fibula Prenestina. S. 40—43.
H. Heydemann, Le frecce amorose di Eros. S. 44—52. Abb.
Sitzungsprotocolle. S. 53—64.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler. Wien 1886.
Heft 4. S. Jenny, Bauliche Überreste von Brigantium. Villa eines Vornehmen. S. 72—82. 1 Taf. und 4 Abb.
Ausgrabungen in Pola. S. 163f. (mit Abb. einer verstümmelten Kaiserstatue und eines Mithrasreliefs.)

Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang X.
Heft 2. Jireček, Archäologische Fragmente aus Bulgarien. (Forts.) S. 129—209. Taf. VII.
Studniczka, Aus Serbien. S. 209—216. 7 Abb.
Masner, Ein Spiegelrelief aus Caere. S. 222—225. Taf. VIII.

Notizie degli scavi di antichità. Roma, 1886.
Ottobre S. 339—408. Novembre. S. 409—442. Decembre. S. 443—468.
Indici epigrafici pel decennio 1876—1885.
1887. Gennaio. S. 1—48. Tav. 1. Febbraio S. 49—84.

The classical Review. Vol. I.
No. 1. A. S. Murray, Myron's Pristae. S. 3.
The Vases from Thera. S. 30.
No. 1. 2. 3. Cecil Smith, Report on Archaeology. S. 25—27. 80—83.

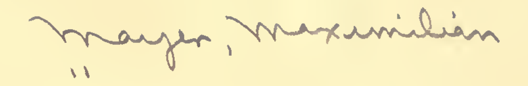
Revue archéologique. Troisième série. Tome IX.
Janvier-Février. Dieulafoy, Fouilles de Suze. (suite et fin.) S. 1—9. Taff. I. II.
R. Cagnat, La nécropole phénicienne de Vaga (Tunis). S. 39—46. Taff. III. IV.
E. Muntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance. S. 34—62.

Kroatische Revue. Jahrgang II. Agram 1886.
Heft III. IV. J. von Bojničić, Denkmäler des Mithraskultus in Kroatien. S. 139—152 mit 2 Abb.

Wochenblatt für Baukunde.
No. 13. 19. G. Mehrtens, Das Eisen im klassischen Altertum. S. 62—64. I.
No. 21. Herleitung und Entstehung des hieratischen Ornaments bei den Alten (nach Eichhorn). S. 102—104.

Berliner philologische Wochenschrift.
No. 3. 4. 6. Bötticher, Die Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen. S. 65—68. 98. 162f.
No. 3. Die Porta praetoria in Regensburg. S. 68.
No. 4. 5. Purgold, Die Giebel des Heraions von Olympia. S. 98f. 130f.
No. 4. Die Ausgrabuugen auf der Akropolis von Mykenä. S. 99f.
No. 9. Neue Funde in Italien. (Furlopafs, Rudiae, Rhegium.) S. 258f.
No. 10. Neues von den Pergamenern. S. 290f.
Mehlis, Vom Obrigheimer Grabfelde. S. 291.

Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. Band VIII.
C. von Veith, Das alte Wegenetz zwischen Köln, Limburg, Mastricht und Bavai. S. 97—124. Mit einer Karte.



AMAZONENGRUPPE.

(Tafel 7.)

Das Casino der Villa Borghese birgt einige Sculpturwerke von nicht gewöhnlichem Interesse, die, wenn sie sich an einem entlegeneren Orte befänden, vielleicht längst die ihnen gebührende Publication und Würdigung erfahren haben würden. Zu ihnen gehört die auf Taf. 7 nach einer Photographie in Radirung wiedergegebene Gruppe.

Über die Herkunft des Werkes geben weder Nibby (*Monumenti scelti della villa Borghese*) noch Visconti (*Monumenti scelti Borghesiani*) irgend welche Auskunft und auch sonst war nichts in Erfahrung zu bringen. Zu Gerhard's[1] Zeit stand sie in dem kleinen Garten der Villa, d. h. hinter dem Casino. Der Marmor ist italisch und zeigt grofse, bläuliche Adern. Die Oberfläche hat theils durch Überarbeitung, theils durch Reinigung mit Säuren aufserordentlich gelitten.

Die in mehr als halber Lebensgröfse gehaltene Gruppe[2] zeigt auf stark anspringendem Pferde die jugendliche Reiterin in kurzem, die r. Brust freilassendem Chiton, dem bebuschten Helm[3] auf dem lockigen Haupt. Sie hat dem Pferd die Zügel schiefsen lassen; denn deren anliegender Theil ist antik und der jetzt ergänzte l. Arm kann, abgesehen davon, dafs er den Schild gehalten haben wird, nicht viel anders gewesen sein. Mit der erhobenen Rechten schwingt sie die (ergänzte) Streitaxt gegen den Feind. Dieser, ein behelmter[4], bartloser Krieger, nackt bis auf die hinten über fallende Chlamys, ist von dem Ansturm des Pferdes, dessen l. Huf seine Brust bereits berührt, niedergeworfen, so dafs der Körper auf dem r. Knie ruht und das l. Bein sich weit zurückstreckt; mit dem r. Arm, dessen Faust noch den Schwertgriff hält, sucht er eine Stütze am Boden, während der linke über den Kopf erhoben nach zahlreichen Analogien jedenfalls den schützenden Schild hielt[5].

---

[1]) Neapels ant. Bildw. S. 14, 28.

[2]) Die Länge der antiken, nirgends gebrochenen, nur vorn und an den Seiten etwas abgearbeiteten Plinthe beträgt 1,07 m, die Breite r. 0,305, l. 0,32, die Höhe 0,035 durchschnittlich; sie ist nur wenig in das moderne Postament eingelassen. Letzteres, ringsum mit eingelassenen antiken Reliefs geschmückt, zeigt an der Rückseite aufserdem ein eingesetztes modernes Stück mit einem Gesicht und der Inschrift *Bellatrix audetque viris concurrere virgo* (Virg. Aen. I 493).

[3]) Derselbe ist mit einem Pegasus und einem Greif verziert.

[4]) Auf dem Helm vorn ein laufender Hund.

[5]) Natürlich einen kleinen Schild mit einfachem Griff; jetzt ist die Hand bis übers Handgelenk ergänzt und irrigerweise geöffnet. Ergänzt ist sonst noch an dieser Figur die Vorderhälfte des Helmbusches und der mittlere Theil des l. Unterbeins; an dem zweiten Krieger: der r. früher an einer etwas andern Stelle aufruhende Unterarm bis zur Mitte des Oberarms, der l. Fufs bis zur Wade, während der gröfste Theil des r. Beines gebrochen, aber alt ist; an der Amazone aufser dem im Text Bemerkten: Nasenspitze und Vordertheil des Helmbusches; an dem Pferd: Schweif, das r. Ohr und der freihängende Theil der Zügel; in dem

Ein zweiter Kämpfer ist bereits überritten und kauert in ziemlich wehrloser Lage unter dem Pferd; mit dem r. Unterarm, dessen Hand den Schwertgriff hält, aufruhend, die Linke zu einer ohnmächtigen Bewegung der Abwehr schwach erhebend; er trägt die Protome eines Löwenfells als Kopfbedeckung.

Die zahlreichen Mängel der Ausführung springen in die Augen. Haltung und Proportionen des zweiten Kriegers sind vollkommen verunglückt, obwohl man an dem ersten erkennt, dafs eine gewisse Gedrungenheit im Original vorgebildet war. Der Oberkörper der Reiterin, der ungeschickt vorn über fällt, ist viel zu kurz gerathen, und endigt, da der Unterleib gänzlich fehlt, mit der Gürtung in der Linie des Pferderückens, während von den Beinen das sichtbare unverhältnifsmäfsig weit zurückgeht[6], und das der Hinterseite, die überhaupt stark vernachlässigt ist, eine noch viel unnatürlichere Länge aufweist. Nebendinge, wie den hinterwärts schief verlaufenden Helm des Kriegers (auf der Abbildung nicht sichtbar), oder den Pferdeschweif, der seine geschmacklose Rückwärtskrümmung vielleicht erst dem Ergänzer verdankt, bringe ich gar nicht erst in Anschlag.

Allein wer über diese augenscheinlichen Unbeholfenheiten des Copisten einen Moment hinwegzusehen vermag, erkennt eine Schöpfung, oder ich will lieber sagen einen Stil, von nicht gewöhnlicher Kraft und eine Reihe auffallender Züge, welche aus der grofsen Masse dessen, was wir in Rom copirt sehen, merklich herausfallen und am wenigsten in den Amazonensarkophagen eine Analogie finden.

Stilistisch am schwersten unterzubringen ist das Pferd. Nach den naturalistischen, unter sich sehr auseinandergehenden Versuchen der archaischen Kunst, die nur auf den strengeren rothfigurigen Vasen zu einer festeren, eine Zeitlang nachwirkenden Form geführt hat, beginnt bekanntlich die Epoche des Pheidias mit der Idealisirung des gedrungenen attischen Pferdes, welches in dem kurzen, eleganten Galopp, wo es am liebsten gezeigt wird, »gut zusammengestellt«, wie der Reiterausdruck lautet, mit steilem, stolz gebogenem Hals und herausgedrückter Brust, bei möglichst geringer Deckung der Hinter- und verschiedenartiger legèrer Beugung der Vorderbeine, seine Vorzüge am wirksamsten entfaltet[7]. Erst die jüngere attische Kunst giebt, wie am besten am Mausoleum und an Vasen aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts wahrzunehmen, den Thieren eine gestrecktere und schlankere Gestalt und läfst sie auf zusammengestellten Hinterfüfsen mit gleichmäfsiger gehobenen Vorderbeinen[8] zu weiterem Sprunge ausgreifen, was in Verbindung mit dem zurückgeworfenen Kopf der Bewegung diejenige Leidenschaft und Heftigkeit verleiht, welche die Kunst von da an mehr und mehr beseelt. In diese Art schlägt das

l. Vorderhuf ein schmales Stück eingeflickt; der den Mann berührende Theil antik; Vorder- und Hinterbeine gebrochen, aber, wie es scheint, antik; ebenso der obere Theil des Maules.

6) Diese Art des Sitzes, wenn auch nicht so arg übertrieben, findet sich oft an antiken Reiterfiguren.

7) Vgl. Xenophon *de re equ.* X 3f. αἴρει τε τὸν αὐχένα ἀνωτάτω καὶ κυρτοῖ μάλιστα τὴν κεφαλὴν γοργούμενος, καὶ τὰ μὲν σκέλη ὑγρὰ μετεωρίζει κτλ. vgl. XI 8 ἐπὶ τῶν τοιούτων δὲ ἤδη ἱππαζόμενοι ἵππων καὶ θεοὶ καὶ ἥρωες γράφονται.

8) Vgl. etwa Xenoph. X 15 προβάλλεται μὲν τὰ στέρνα, αἴρει δὲ ἀνωτέρω τὰ σκέλη ὀργιζόμενος, οὐ μέντοι ὑγρά γε.

Pferd der Borghesischen Gruppe im Allgemeinen ein. Auch im Einzelnen liegt die dem jüngeren Stil eigne schlankere Pferdebildung zu Grunde und wird durch den zu kurz gerathenen Hals mit dem etwas grofsen Kopf, dessen verfehlte Proportionen gewifs dem Copisten zur Last fallen, nur in geringem Mafse verdunkelt. Andererseits verräth der hier vorliegende Typus noch nichts oder nichts mehr von jener Auffassung, welche auf den unteritalischen Vasen herrscht und in den realistischen Kunstschulen ihren Ursprung haben mufs, wie man auch dann annehmen müfste, wenn nicht ein ganz in diesem Stil gehaltenes Gespann (von halber Lebensgröfse) in Pergamon zu Tage gekommen wäre. Diese Gattung, welche in der Bewegung das frühere Feuer vergeblich sucht und auf den Vasen über einen stereotypen lahmen Galopp nicht hinauskommt, giebt den Leibern und namentlich den Extremitäten eine übertriebene Schlankheit und Zierlickkeit, die am stärksten in der oft beinahe rehähnlichen Kleinheit und Gestalt des Kopfes ausartet. Denn während der klassische Stil wesentlich im Einklang mit dem Geschmack der antiken Pferdekenner den knochigen und sehnigen, trockenen und harten Charakter des Kopfes betont, den Nasenrücken möglichst breit, die Backenknochen als grofse, scharf begrenzte Flächen behandelt, ohne die Zwischentheile zu sehr einfallen zu lassen, ferner durch eine etwas über Natur steile Stirn und die scharf nach vorn geführte Nase auch hier eine Art attischen Profils hervorbringt, verfolgt jener jüngere Typus nahezu die entgegengesetzte Formengebung und erzeugt mit der starken Einziehung von Stirnseiten, Wangen und Unterkiefern, welche Augenknochen, Nüstern und Unterlippe unverhältnifsmäfsig heraustreten läfst, eine verkümmerte, äufserst unschöne und gemeine Erscheinung, die gegenüber dem *quadratum* der früheren, nach unten nur schwach verjüngten Kopfform den Niedergang des Geschmackes aufs deutlichste bekundet. Weiterhin lassen sich zweierlei Richtungen in der Pferdedarstellung verfolgen, die bis ans Ende der antiken Welt fortwirken. Die eine beginnt für uns mit dem Pergamenischen Altarbau, der auch hier mit der erdrückenden, aber gefühllosen Macht seiner Technik attische Traditionen neu zu beleben und naturalistisch umzubilden strebt. Sie dominirt, nur von den dortigen Übertreibungen befreit, in den Monumentalwerken der ersten Kaiserzeit, aber noch viel länger in der handwerksmäfsigen Durchschnittstechnik, in deren Vorlagen dieser akademisch gewordene attisirende Stil sich eingebürgert hatte; mit welchselndem Erfolg wird hier dem gegen die klassische Zeit viel höher gebauten Thiere die alte Straffheit zu geben gesucht und in die ältere, doch schon etwas verschwommene Kopfform eine Menge die Klarheit der Structur beeinträchtigenden Details eingetragen. Die andere in den Werken des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. gipfelnde und später für die Renaissance mafsgebende Richtung, die aber schon in den griechischen Rossen von San Marco anklingt, hat mit den klassischen Formen gänzlich gebrochen und operirt mit einer schweren, aber kleinköpfigen Rasse, mit deren wuchtigen Leibesformen die völlig gelockerte, oft wie geschwollen erscheinende Gesichtsmusculatur mit ihren schlaffen, unsympathischen Umrissen halbwegs harmonirt. Der ersteren von beiden Klassen nähert sich das Pferd unserer Gruppe, das hierin noch etwas strengere Tra-

ditionen und festere Formen bewahrt und, von der ersichtlich unbeabsichtigten Gedrungenheit abgesehen, die nächsten Analogieen in den Pferden der Mausoleumreliefs findet. — Soviel zur Beurtheilung des Borghesischen Pferdes, welches sowenig wie die sehr allgemein gehaltene Erscheinung seiner Reiterin, deren ursprünglicher Gesichtstypus obenein durch grobe Überarbeitung entstellt ist, einen Anhalt für die Herkunft des ganzen Werkes bietet.

Um so deutlicher redet die männliche Hauptfigur; sie ist in jeder Hinsicht die gelungenste und wohl geeignet, der stilistischen Analyse eine sichere Grundlage zu geben. So viel erkennt man sofort, dafs ihr Original mit der attischen Kunst, welcher das Grundschema der Gruppe seine Entstehung verdanken mag, in keinem unmittelbaren Zusammenhang mehr stand. Dort würde ein mit zurückgesetztem Bein aufs Knie gesunkener Krieger auch in der Haltung des Oberkörpers nicht die Hauptbewegung verleugnen, die im Wesentlichen eine gestreckte sein müfste und höchstens, wie wir es dort zu sehen gewohnt sind, durch instinctive Rückwendung von Hand und Haupt unterbrochen würde. Hier dagegen erscheint die heftige Fall- oder Fluchtbewegung in der Mitte des Leibes plötzlich unterbrochen, indem die obere Körperhälfte dieser Richtung nicht nur nicht folgt, sondern eine grade entgegengesetzte einschlägt. Etwas Anderes ist es, wenn in dem klassischen Stil eine auf das Gesäfs hingestürzte Figur, den Oberleib krümmend, Kopf und Hand nach der gleichen Richtung streckt, sei es vor der Wucht derjenigen Kraft, die sie niedergeworfen, sei es, dafs diese Bewegungen zur Abwehr des auf sie eindringenden oder schon sie packenden Gegners dienen; auch da erscheint der Rumpf in der Mitte eingebogen, sogar das rückwärts Aufstützen des einen Armes, wie es unser Krieger zeigt, fehlt nicht; aber die Gesammthaltung des Körpers ist dennoch eine einheitliche und läfst nichts von jener Collision widerstrebender Bewegungen spüren, welche in unserm Falle zwischen dem halb eingezogenen Bauch und dem angespannten Brustkorb, dem Nachgeben hier, dem Ankämpfen dort, einen so interessanten Contrast erzeugt. Unstreitig wird dieses Widerspiel am Original in mancher Hinsicht noch lebhaftere Wirkungen hervorgebracht, z. B. an der aufgestützten Seite ein etwas stärkeres Heraustreten des Brustkastens über den Weichtheilen veranlafst haben. Überhaupt läfst die geringe Ausführung, soweit nicht noch Überarbeitung beeinträchtigend dazukommt, Manches mehr errathen, was an einer Gestalt von dieser Tüchtigkeit der Anlage und Energie der Durchbildung nicht gefehlt haben kann; man mufs z. B. voraussetzen, dafs die angespannten Adern und Sehnen des aufgestützten Armes und Beines realistisch wiedergegeben waren und der Hals entsprechend durchgearbeitet war, wie auch das in dieser Lage unvermeidliche Hervortreten des Oberarmknochens aus der Schulter und des nur theilweis verdeckten Schlüsselbeines weit mehr als an der Copie wahrnehmbar gewesen sein wird. — Am überraschendsten wirkt jedenfalls der Kopf. Ich glaube, wäre das Gesicht abgesplittert und für sich allein zum Vorschein gekommen, man hätte von einem Barbaren- oder »Sclaven«-Kopf gesprochen. So sehr entfernt es sich von dem Idealtypus, den wir für einen kämpfenden Athener,

für einen Heroen überhaupt, erwarten. Die gebogene, breite Nase setzt an der Stirn mit einer breiten Querfalte an, unter der stark geschwellten Stirn sind die Brauen tief zusammengezogen und bilden mit dem Augenknochen eine tiefe Furche, die besonders auf der Schattenseite der Abbildung sichtbar ist. Wie die Nasenwurzel ist auch der breite Mund von Anstrengung und Ingrimm verzogen; er ist von Natur breit, zudem merklich geöffnet, wodurch die obere Zahnreihe sichtbar wird[9], und zeigt an der Oberlippe je eine verticale Falte, ein Zug der ganz besonders dazu beiträgt, das ungemein Individuelle dieser Physiognomie zu erhöhen. Auch die starken Kinnladen thun das Ihrige hierzu.

Über die zweite Figur ist weniger zu sagen. Die glückliche Neuerung, einen Gefallenen unter das Pferd zu placiren[10], anstatt, wie üblich, die Marmormasse durch einen Baumstumpf oder einen Pfeiler zu stützen, wird in ihrer Wirkung leider durch die handwerksmäfsige Ausführung der Gestalt stark beeinträchtigt. Was die Löwenkappe betrifft, so ist dieselbe, ganz wie bei den drei hockenden Satyrn der *Galleria dei candelabri* im Vatican (No. 90)[11] und wie das Rehfell bei den gleichfalls eine Schale tragenden Satyrn der Villa Albani[12], lediglich gewählt um einen Übergang zu der darüber ruhenden Masse zu gewinnen und für das Auge des Beschauers das Gefühl der hier nur äufserlichen Collision zu vermindern, für welchen Zweck ein Helm minder passend gewesen wäre. Von der über alle Mafsen ungeschickt wiedergegebenen Figur bietet nur der Kopf ein Interesse. Auch dieser, wiewohl idealer gehalten als der erste, ist ungemein charakteristisch[13]. Über dem klagend geöffneten Mund springt die Nase stark hervor. Sie ist gradliniger als die des anderen Kriegers, enthält aber in dem breit ansetzenden und dann verjüngten Nasenknochen, der sich von dem Fleischtheil scharf sondert, eine Gliederung, die in Verbindung mit den schmerzlich nach der Mitte hinaufgezogenen Brauen und der kurzen Oberlippe dem Gesicht eine gewisse Verwandtschaft theils mit den Alexanderköpfen, theils mit dem sogenannten Inopos[14], der geschleiften Borghesischen Amazone[15] und der todten Amazone des Attalischen Weihgeschenks[16] verleiht. Die Abbildung läfst dies nicht erkennen.

Die hervorgehobenen Momente deuten meines Erachtens nicht auf eine eklektische oder gar zu irgend einer Zeit gewohnheitsmäfsige Copistenmanier, sondern vereinigen sich ungezwungen, um nach einer ganz bestimmten, mich dünkt wohlbekannten Stilrichtung hinzuweisen. Der Eindruck, der vor dem Original aller-

---

9) Sie erscheint in der Abbildung wie eine Falte der Oberlippe, während am Original trotz rücksichtslosester Überarbeitung noch einzelne Zahneinschnitte deutlich sind. Dagegen rührt die scheinbare Theilung der Nasenspitze lediglich von Bestofsung her.

10) Mit der Sitte der alterthümlichen Kunst, in graphischen Darstellungen den Raum unter den Pferden durch einen Gefallenen auszufüllen, hat dieser Gedanke nur noch wenig zu thun.

11) Visconti *Mus. Pio-Clem.* VII 4.

12) Piranesi, *raccolta di vasi ant.* 53. Die Gruppe, die jetzt in der Villa und im *Museo Torlonia* nicht zu finden ist, befindet sich vielleicht im *Palazzo Torlonia.*

13) Die Nase ist nicht so platt und unschön wie auf der Abbildung.

14) Friederichs-Wolters 1601.

15) Friederichs-W. 1400.

16) Friederichs-W. 1411. *Mon. dell' inst.* IX *tav.* 20 *No.* 5.

dings durch die eigenthümlichen Gröfsenverhältnisse[17] bedeutend verstärkt wird, ist genau derselbe, den wir von den Resten der von Brunn nachgewiesenen Attalischen Gruppen empfangen. Dieselbe Energie und Complication der Bewegung, dieselbe Widerstandskraft im Fall, ein Pathos wie es eben nur dieser Schule und den nächstverwandten eigen ist, und ein Realismus namentlich in der Gesichtsbildung, welcher in der Wiedergabe fremder Volkstypen zwar seinen Triumph feierte, aber sich nicht erschöpfte, so dafs die vulgäre Physiognomie des Atheners nichts Auffallenderes hat, als die hochideale Bildung des jugendlichen todten Galliers in Venedig[18]. Sogar die merkwürdig kurzen Beine, eine in der Copie nur übertriebene Eigenthümlichkeit, hat die Figur mit der todten Amazone und dem todten bärtigen Gallier oder Giganten in Neapel[19] gemein, wenn auch im Allgemeinen eine erhebliche Ungleichheit der Proportionen in jener Gestaltenreihe herrscht. Freilich die vielen Hautfalten und sonstigen Details, welche dort die Oberfläche der Körper beleben, darf man an einer so geringen und durch moderne Hände noch entstellten Arbeit wie der Borghesischen Gruppe nicht suchen; die wenigen vorhandenen, aber vielbesagenden Andeutungen und der Gesammtwurf in Verbindung mit den auffallend übereinstimmenden Mafsen entscheiden die Zugehörigkeit[20]. Könnte man die Figur der Borghesischen Gruppe isoliren, etwa im Gypsabguss aufstellen, so würde kaum Jemand davortreten können, ohne unmittelbar an die eine oder andere Attalische Figur, noch mehr aber an das erinnert zu werden, was ihnen allen gemeinsam ist; denn genau stimmt keine einzige der bisher nachgewiesenen Figuren mit der unseren überein.

Vielleicht der wichtigste Punkt an unserer Gruppe ist aber bei alle dem noch gar nicht berührt. Er betrifft die Composition. Dieselbe ist ungemein flach gehalten und vermeidet mit Ausnahme der Schwerter das Herausspringen irgend welcher Theile aus dem idealen Rahmen, der durch die schmale, nur wenig abgearbeitete Basis gegeben ist; von der ohnehin stark vernachlässigten Hinterseite, wo Alles ins Platte geht, rede ich nicht. Das Bequemste wäre es, angesichts so untergeordneter Qualitäten, wie sie der Kappenträger und die Amazone aufweisen, dem Ganzen als solchem überhaupt keine Bedeutung beizumessen und hier nichts weiter als eine freie Zusammenstellung beliebiger Motive zu erkennen. Wir besitzen aber viel zu wenig Gruppenreste von ähnlicher Vollständigkeit, um hier nicht vielmehr lernen als corrigiren zu sollen. Wir haben vor der Hand keinen Grund und kein

---

17) Die Mafse der männlichen Hauptfigur, soweit sie bei der starken Bewegung und mit ungenügenden Mitteln zu gewinnen waren, sind folgende:

r. Brustwarze—Lende (Schamwinkel)	0,195
Nabel—Schamlinie	0,065
Brusttiefe	0,175
Brustumfang, nicht ganz mefsbar	±0,63
Hüftenbreite	0,18+
Unterschenkel ungleich	±0,28
Gesichtslänge	0,11
Gesichtsbreite	0,10.

18) Friederichs-W. 1403. *Mon. dell' inst.* a. a. O. No. 3.

19) Friederichs-W. 1411. 1407. Vgl. Gerhard Neapels ant. Bildw. S. 46 u. 50.

20) Die in Delos mit der Agasias-Inschrift nah zusammengefundene, von Reinach (*Bull. d. corr. hell.* 1884 VIII p. 179) verglichene Figur scheint in all diesen Beziehungen nur eine sehr allgemeine Verwandtschaft zu bekunden.

Recht zu bezweifeln, dafs diese reliefartige Anlage schon dem Original eigen war und in diesem Zwang die eigentliche Ursache lag, wenn dem copirenden Stümper die Proportionen des unter dem Pferd placirten Mannes sowie der stark vorgebeugten Reiterin mifsriethen. Warum aber diese Art der Composition, da es doch ganz besonders in der Diadochenzeit nicht an Gruppen fehlte, die freier und mehr nach unserem Geschmack angelegt, d. h. für die Rundansicht berechnet waren? Nöthig und üblich war diese Manier im Grunde doch nur da, wo sich mehrere Gruppen, überhaupt eine gröfsere Figurenzahl aneinanderreihte, wie dies die alte Kunst — mit unseren Stilbegriffen unvereinbar — liebte; wobei höchstens, wie zuweilen erkennbar[21], eine Wand oder ein sonstiger Hintergrund den Pseudoreliefs zu Hilfe kam. Auch Amazonengruppen dieser Art mufs es gegeben haben und die Neapler, ehemals in Rom befindliche Amazone[22], die getroffen vom Pferde sinkt, brauchte nicht erst aus einem Relief genommen zu werden; ebensowenig die unsrige. Die Figuren von der Akropolis machen nun zwar den Eindruck einer freieren Bewegung, aber das erscheint vielleicht nur deshalb so, weil die Reiter, mit denen sie verbunden waren, fehlen. Sieht man genauer zu, so begegnet in dem bärtigen Venetianer[23], der offenbar im Fallen das Schwert in den Leib des gegnerischen Pferdes bohrt, eine Figur von so absonderlich flacher Anlage, dafs es, um sie in einen Reliefgrund zu setzen, kaum der geringsten Änderungen bedürfte, wie denn auch die Basis an ihrer breitesten Stelle sich kaum von der Plinthe eines Frieses unterscheidet. Ja mehr als das. Keine einzige dieser Gestalten läfst den Gegner vorn oder im Hintergrunde erwarten, wie dies doch bei der Ludovisischen Galliergruppe evident ist und nicht minder an der kleinen Broncefigur des reitenden Alexander aus Herculaneum; alle folgen entweder strict einer Hauptlinie, wie die vier lang hingestreckten Todten, deren Lage unter anderen Umständen, d. h. ohne einen bestimmten Zwang weit gröfserer Mannigfaltigkeit fähig gewesen wäre, oder wie der Zurücktaumelnde in Venedig[24], dessen Blicke gradeaus gerichtet sind, wie endlich der sitzende, oft mit bekannten Relieffiguren verglichene Verwundete in Neapel[25], oder aber sie fügen sich wenigstens, wie die Pariser Figur[26] und die beiden hockenden Perser[27], ungezwungen in die schmale Reihe, d. h. in dasjenige Compositionsprincip, welches gleich Anfangs von Brunn erkannt, in der Borghesischen Amazonengruppe uns zum ersten Mal leibhaftig vor Augen tritt. Damit würden wir denn auf den Wortlaut des Pausanias zurückgewiesen, welcher besagt, dafs die Pergamenischen Sculpturen auf der Akropolis πρὸς τῷ τείχει standen. Wie es bei so naher Anlehnung an die Wand möglich war, dafs eine der Statuen vom Sturm ins Theater hinuntergeworfen wurde, wird sogleich klar werden.

---

21) z. B. Paus. X 11,1. V 25,2 (5).

22) Clarac 810 B. 2028 B.

23) Friederichs-W. 1404. *Mon. dell' inst.* a. a. O. No. 2.

24) Friederichs-W. 1405. *Mon. dell' inst.* a. a. O. No. 1.

25) Friederichs-W. 1406. *Mon.* a. a. O. No. 4.

26) Clarac 280, 2151. [Die Figur ist nicht nach St. Germain gekommen, sondern noch im Louvre. Red.]

27) Friederichs-W. 1406. *Mon.* a. a. O. No. 6 und Fried.-W. 1409. Mitth. d. Ath. Inst. I Taf. 7.

Ich habe mich zunächst mit dem breiten Stück Mauerwerk abzufinden, in welchem Bötticher[28] unter lebhafter Zustimmung Overbeek's Plast. II[3] 205 das Postament unserer Gruppen wiedergefunden zu haben glaubte. Nach Bötticher hätte dasselbe eine Breite von 16 Fuss und eine Länge von 50, also eine Form, die von der nicht mit angegebenen Höhe abgesehen einen geeigneten Platz für jene Statuenmasse zu bieten schien. Inzwischen hat sich herausgestellt, wie schon aus Michaelis'[29] Plan zu ersehen, dafs dieses breite Mauerwerk keineswegs auf die Südseite beschränkt ist, sondern sich ohne Unterbrechung um die spitze Südostecke herum noch um ein gutes Stück an der Ostseite entlang zieht, während die Hauptstrecke, die jetzt ca. 95 m beträgt, nach Westen hin sich vielleicht noch weiter ausdehnte, was erst durch Aufgrabung festzustellen wäre. Diese Anlage, welche, wie man ohne Weiteres erkennt, für ein Bathron auch des figurenreichsten Weihgeschenks etwas Ungeheuerliches wäre, ist eben gar keine isolirte Aufmauerung, sondern gehört zu der in dieser Burggegend durchgehenden Verbreitung der Mauer und geht bis zu einer Tiefe hinab, die an dem Felsansatz 15—20 m erreicht. Das Ganze ist lediglich als Stützmauer für die gewaltige, dahinter befindliche Aufschüttung zu betrachten[30].

Wenngleich damit die Bötticher'sche Hypothese fällt, so bleibt doch bestehen, dafs diese $6^1/_2$ m breite Aufmauerung sich in der einen oder anderen Weise zur Aufstellung der Gruppen verwenden liefs. Da nun die Mauer schwerlich in ihrer ganzen Breite soweit über das antike Niveau emporragte, dafs die Aussicht versperrt und der Platz auf der Burg in unnöthiger Weise verengt wurde, sondern wohl in eine kleinere, mehr balustradenartige Schutzmauer endigte, so ergiebt sich folgende Alternative: entweder das mehr als 6 m breite Mauerplateau ragte nur wenig aus dem Boden empor; dann würde die flache, reihenweise Composition der darauf zu placirenden Gruppen unverständlich und vielmehr eine Anlage zu erwarten sein, wie sie der Ludovisische Gruppenrest verräth; oder aber es war terrassenförmig abgestuft[31]; dann erklärt sich nicht nur jene reliefartige Anordnung, sondern auch der Ausdruck des Pausanias, es erklärt sich vor Allem auch, wie eine Figur durch den Sturmwind hinübergeschleudert werden konnte. Brunn, der aus ganz anderen Gründen, nämlich mit Rücksicht auf die Statuengeschmückte Pyra des Hephaistion und ähnliche Werke der Diadochenzeit, für die Originale der Athenischen Gruppen einen terrassenförmigen Bau in Pergamon annahm, meinte die Sieger hätten in einer höheren Etage gestanden, als die Unterliegenden[32]; eine Anordnung, durch welche die Kampfgruppen, wie mir scheint, zerrissen, des Anscheines wirklichen Lebens verlustig gehen würden. Schon Michaelis[33] hat hier widersprochen. Wohl aber mag im Unterschied von den drei menschlichen Kämpfen,

---

[28]) Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis S. 68 f.

[29]) Paus. *descr. arc.* Ath. Taf. I 29.

[30]) Die einzelnen hier verwertheten Daten werden dem Architekten Herrn Kawerau in Athen verdankt.

[31]) Vgl. Michaelis Mitth. d. Ath. Inst. II 15: »ein bedeutender Theil dieser Breite (der Mauer) dürfte vielmehr für eine oder mehrere Stufen in Abzug zu bringen sein, wie ich dies auf meiner Wandkarte vermuthungsweise angegeben habe«.

[32]) *Ann. dell' inst.* 1870 p. 316 f.

[33]) Mitth. d. Ath. Inst. II 14,10.

wo beide Parteien Sieger und Unterliegende aufwiesen, für den Kampf und Sieg der Götter über die Erdgebornen ähnlich wie auf den jüngeren Gigantenvasen eine erhöhte Stellung der Himmlischen passend geschienen und deren Erscheinung das Ganze beherrscht haben, etwa in der Art, dafs zu den Seiten Perser- und Galliersehlacht, in der Mitte unterhalb der Giganten der mythische Kampf der Athener und Amazonen seine Stelle fand[34].

Berlin. Maximilian Mayer.

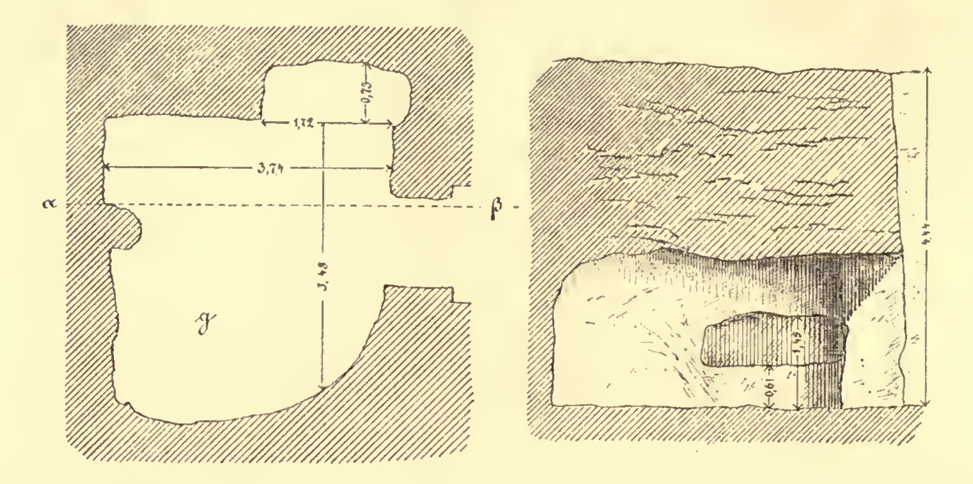
SILBERNER SCHMUCK AUS CYPERN.

(Tafel 8.)

Der silberne Schmuck, dessen besterhaltne Stücke nebst einer Reconstruction des ganzen nach einem vortrefflichen Aquarell des Herrn Foot auf Tafel 8, 1. 2 in Radierung wiedergegeben sind, wurde gefunden in einem Grabe der Nekropole bei Polis tis Chrysokou, welche Max Ohnefalsch-Richter im Frühjahr und Sommer 1886 für Herrn Watkins in Larnaka ausgrub und über deren Beschaffenheit und Ausdehnung noch in diesem Bande des Jahrbuchs in einem Aufsatze »attische Lekythos aus Cypern« das wesentlichste angegeben werden wird. Das Grab, in welchem der Schmuck gefunden wurde, — in Ohnefalsch-Richters Fundbericht Nekropole II, No. CCV —, ist umstehend im Grundrisse und in einem auf der Linie $\alpha\beta$ genommenen Durchschnitte dargestellt; es zeigt den gewöhnlichen Typus der älteren Gräberreihe dieser Nekropole. Ein langer Dromos ohne Treppe führt zu einer unregelmäfsigen annähernd viereckigen Kammer mit ungleich langen Seiten. Rechts von der Thür

---

[34]) In Claude-Beilleures Verzeichnifs der in Rede stehenden Statuen, welches sich mit unserm Vorrath nur theilweis deckt, insofern die drei Venetianer fehlen und statt dessen drei neue, noch nicht wiedergefundene Figuren auftreten, wird eine der letzteren, eine weibliche, folgendermafsen beschrieben: *forma decora, confossa paullo super mamillam dextram, quam prostratam infantulus eius arida sugens ubera amplectitur.* In der Meinung, diese Gestalt mit der todten Neapler Amazone identificiren zu müssen, griff Klügmann (Arch. Ztg. 1876 S. 36) zu der Vermuthung, ein Renaissancegelehrter habe das Kind selbstständig hinzugefügt, um eine jener Gruppen herzustellen wie sie von antiken Künstlern berichtet werden (Plin. N. H. XXXIV 88. XXXV 98). Das Richtige liegt aber aufserordentlich nahe. Es war nichts Anders als eine todte Gallierin mit ihrem Kinde. Solche Scenen sehen wir auf dem Deckel des Amendola-Sarkophags (*Mon. dell' inst.* I *tav.* 31) dargestellt, wo nur das Barbarencostüm der Kinder in Abrechnung zu bringen ist. — Robert hat auf Sarkophagen die todte Attalische Amazone von Neapel wiedererkennen wollen (vgl. Sitzungsbericht der archäol. Ges. 3. April 1883. Arch. Zeit. XLI S. 102).



beim Eintritt befindet sich eine Nische in der Wand. Während diese selbst leer war, fand sich an dem mit *g* bezeichneten Punkte eine Art Lager aus drei flachen Steinen hergestellt; am Ende des dritten Steines entdeckte Herr Frank Christian, welcher zufällig die Ausgrabung besuchte, die Reste des Silberschmucks, unmittelbar daneben fanden sich die anderen Gegenstände aus Edelmetall, welche gleich zu besprechen sein werden, so dafs aus der Fundstelle des Schmuckes auf seine Verwendung kein Schlufs zulässig ist. Die Bestimmung der Verwendung hängt in erster Linie ab von der Ausdehnung, welche wir dem unverserhten Schmucke zuzuschreiben haben. Die Reconstruction (Taf. 8, 1a) gibt dem Schmuckstück sieben Platten und zwei Ansätze zu Schlufsstücken von unbestimmter Ausdehnung. Erhalten ist ein Stück von vier Platten und eines von zwei Platten, welches leztere unsere Tafel 8, 1 wiedergibt, ferner Bruchstücke der kleinen Platten mit den Sphingen; aufserdem sind kleine Reste vorhanden, welche zwingen, mindestens eine siebente Platte anzunehmen. Da die Platte ungefähr 5,5 cm breit ist, würde dies für das sicher vorhandene auf eine Ausdehnung von beinahe 40 cm führen. Für einen Kopfschmuck würde diese Ausdehnung schon zu grofs sein, aufserdem würden hier die Glöckchen einen störenden Eindruck machen. Für einen Gürtel sind allerdings 40 cm zu knapp. Nun spricht aber alles dafür, dass die vorhandenen kleinen Reste zwei verschiedenen Platten angehören, so dafs dann jede Platte in vier Exemplaren vorhanden war und es ist sehr wahrscheinlich, dafs in zwei anders verzierten rechteckigen Platten, von welchen unsere Tafel eine im Zustande der Erhaltung (2), die andere (2a) in Reconstruction wiedergibt[1], der vordere Verschlufs des kettenartigen Schmuckes vorliegt. Wir würden dann auf eine Ausdehnung von mindestens 55 cm kommen, welche für

[1]) Beide Platten, welche nach aufsen ein wenig convex sind, sind so verbunden zu denken, dafs die beiden auf unserer Tafel oberen Kanten unmittelbar an einander stofsen. Dann entsteht ein Quadrat und die Füfse sämmtlicher Thiere, welche dem Rande am nächsten sind, stehen auf dem Aufsenrande.

einen Frauengürtel gerade passend sein würde, so dafs ich mich der Kürze halber der Benennung Gürtel als der wahrscheinlichsten bedienen werde.

Der Gedanke an einen Hormos ist ausgeschlossen. Wenn zu einem solchen rechteckige Platten verwendet werden, so dürfen ihre Seiten nur am obersten Punkte mit einander verbunden sein, sollen dagegen die Seiten in ganzer Ausdehnung an einander schliefsen, so müssen die Platten Trapezform haben.

Zur Zeitbestimmung des Grabes müssen wir über die mitgefundenen Gegenstände einen Überblick geben. An Schmucksachen fanden sich in demselben Grabe neben dem Gürtel:

1. Die Bestandtheile eines Halsschmucks aus Gold in ägyptisierendem Stile, welche auf unsrer Tafel No. 5 abgebildet sind.

2. Ein goldner Ohrring, abgebildet auf der Tafel unter No. 3.

3. Zwei Paar silberner Ohrringe derselben Form; dieselben sind fein granuliert und waren vergoldet.

4. Drei Paar silberne Armbänder, eines massiv und dünn, das andere hohl und stärker, das dritte stark und massiv; das erste Paar hatte eine Windung, das zweite $2^1/_2$, das dritte war zerbrochen.

5. Vier kleinere silberne Spiralen (Ohrringe).

Ferner: Fragmente einer dünnen silbernen Nadel, ein kleiner silberner Spiralring von $1^1/_2$ Windungen, ein »halbmondförmiges Silberornament[2]«.

Aufserdem fand sich ein eiserner Kandelaber von 1,135 m Höhe; eine dünne, gänzlich unverzierte Eisenstange theilt sich unten in drei eben solche Füfse, oben trägt er eine kleine eiserne Scheibe; dafs diese bestimmt war eine thönerne Lampe zu tragen, geht aus einem Exemplar hervor, das Ohnefalsch-Richter bei Kurion ausgrub, an welchem eine Lampe mit der Platte durch Oxydation verbunden ist (jetzt im Cyprus-Museum zu Levkosia). Ferner fanden sich Reste eines gewöhnlichen eisernen Messers und zwei broncene Strigeln.

Der Inhalt des Grabes an Thongeschirr war ungewöhnlich dürftig; die Formen sind umstehend abgebildet. Es fanden sich zwei einfache Muschellampen (2), das heifst runde Näpfchen, welche durch Eindrücken des Randes an zwei Stellen mit einer Art Schnabel versehen sind (ein solches Exemplar abgebildet bei A. Palma di Cesnola Salaminia p. 279, Fig. 274). Aus demselben groben Thon war ein schlankes Giefsgefäfs mit einem Henkel (5), ein andres einhenkliges von bauchiger Form (4) und ein mäfsig tiefer Napf (1). Etwas fortgeschrittner in der Form war ein halbkugelförmiger Napf, an welchem Fufs und Rand besonders profiliert waren, mit zwei warzenähnlichen Ansätzen an den Seiten, dessen Oberfläche dunkle Färbung mit weifsen Horizontalstreifen zeigt (3). Aufserdem enthielt das Grab drei Kylikes der ältesten attischen Form mit kurzem Fufs, tiefsitzenden Henkeln und einem Rande, welcher gegen den Grund in scharfer Kante abgesetzt ist (6).

[2]) Ohnefalsch-Richter verweist auf die Abbildung eines analogen Stückes aus einem andern Grabe; danach scheint es mir eine Scarabaeusfassung zu sein, an welcher nur der dünnere Drath, welcher durch die Bohrung gieng, weggebrochen ist.



Die Nekropole enthielt zahlreiche attische Importwaare etwa der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, welche dagegen, wie aus historischen Gründen begreiflich ist, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vollständig fehlt. In unserm Grabe können allenfalls die schwarzgefirnifsten Schalen attische Importwaare, sie können aber auch locale Nachahmung sein; alles übrige ist sicher kyprisches Fabricat. Wir müssen demnach die Frage aufwerfen, ob das Grab geschlossen wurde vor der Blüte des attischen Handels auf Cypern oder ob es in jene lange Kriegszeit fällt, in welcher die Kyprier wiederum auf ihre eigene Kunstfertigkeit angewiesen waren.

Die Schalen attischer Form sprechen zwar mehr für das frühere Datum, wären aber auch noch gegen, sogar nach 500 denkbar; ebenso läfst sich von der Form der Ohrringe kein sicheres Kriterium herleiten. Dafs genau entsprechende Exemplare in Gräbern gefunden worden sind, welche Vasen strengen Stils des Kachrylion und Hermaios enthielten, entscheidet nach keiner Richtung. Indessen spricht der Goldschmuck, namentlich die Maske mit langem Haar (Taf. 8, 5), entschieden zu Gunsten des früheren Ansatzes. Diese Maske, welche auch auf griechischem Boden weit verbreitet ist (vgl. Furtwängler, Bronecfunde aus Olympia S. 71 und Archäologische Zeitung 1884, S. 111), ist stets begleitet von anderen hocharchaischen Formen. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir das Grab in Rücksicht auf die schwarzgefirnifsten Schalen gleichzeitig mit dem Beginn des attischen Importes, das heifst spätestens gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts setzen.

Wir haben also das Recht den Gürtel als Erzeugnifs einheimisch kyprischer, durch griechische Vorbilder höchstens mittelbar beeinflufster Kunstübung zu betrachten.

Jede Platte besteht aus zwei aneinander gelötheten Silberblechen, nur das muthmafsliche Gürtelschlofs besteht aus drei Schichten und ist auf der Aufsenseite vergoldet. Die Darstellungen sind erst eingestempelt, dann granulirt. Die Platten drehen sich durch Scharniere um Stifte; am unteren Rande jeder Platte befinden sich nahezu zwanzig in Löchern befestigte kleine Ringe, welche an einer Schnur aus Silberdrath kleine hohle Silberglöckchen tragen, offenbar eine Nachahmung von Quasten aus irgend einem Faden. Dieselben zeigen vielfach dicht vor dem unteren Ende einen Einschnitt; dieser mag aus der noch heute bestehenden Sitte zu erklären sein, Quasten unten zusammenzubinden, um sie zu schonen.

Die Analyse der Darstellungen und der Ornamente führt in kypriseher und verwandter Kunst überall auf zahlreiche Analogieen, ohne dafs ein stilistisch genau entspreehendes zweites Denkmal existierte. Zur reiehen Decoration des Gürtels sclbst steht die etwas luftige Verzierung des Sehlosses in einem gewissen Gegensatz, der aber reeht gut beabsiehtigt scin kann. Die gitterartige Gliederung des Ganzen ahmt Holzwerk mit aufgenagelten Leisten naeh, mag aber unmittelbar aueh von Elfenbeinsehnitzereicn übertragen sein. Die Sternrosette, welehe dic Eeken füllt, ist ein ursprünglieh ägyptisches Ornament und dient häufig zur Ausfüllung leerer Räume bei maeanderartigen Motiven (vgl. *Prisse d'Avennes Plafonds* passim), ähnlieh auf dem Sarkophag von Klazomenac *mon. dell' inst.* XI, 14, und häufig auf polyehromen Marmorstatuen zur Deeoration des Gewandsaumes, als obere Einfassung cincr Selinunter Metope (*Serra di Falco le antichità della Sicilia* II, 25. Benndorf Metopen von Selinus Taf. II). Zur Ausfüllung quadratiseher Felder dient sie aueh auf Alabasterplatten von Byblos, abgebildet bei Perrot *Histoire de l'art* III, S. 132f. Fig. 77 u. 79. Auf Münzen von Halikarnafs dient sie zur Ausfüllung des *quadratum incusum;* in etwas troekncr Stilisierung ist sie auf die Dipylonvasen übergegangen, zur Füllung metopenartiger Felder. Der weidende Steinbock ist von rhodisehen Vasen her bekannt, stilistisch nahe stcht auch die Sehale von Kurion (Cesnola Cyprus S. 337); der lanzettenförmige Baum vor dem weidenden Thiere soll wol eine Cypresse sein, er kehrt ähnlich wieder auf der Silbersehale von Kurion (Cesnola Cyprus S. 329, besser Ceecaldi *monuments de Chypre* pl. X = Perrot III § 789, Fig. 552) und der Silbersehalc von Dali (Longpericr *musée Napoléon* III pl. XI = Perrot III S. 771, Fig. 546) und der Schale von Caere (Grifi *monumenti di Cere antica* tav. V Fig. 1 = Perrot III S. 769, Fig. 544). Viclleicht haben wir denselben Baum auf den Gürtclplatten zwischen den beiden Greifen zu erkennen. Für die ornamentale Verwendung des stehenden Löwen ist mir keine genaue kyprisehc Analogie bekannt. Der Löwc mit umgewandtem Kopf kehrt sehr ähnlieh auf den ehalkidischen Vasen wieder, aueh auf dem Caerctaner Goldsehmuek finden sich Analogieen. Die kleinen dem Sehlofs zunäehst bcfindliehen Platten zcigen zwci Sphingen, welehe symmetriseh an cinem ornamcntalen Baum emporsteigen. Die Gruppe kehrt sehr ähnlieh wieder auf den Kapitellen bei Cesnola Cyprus S. 117 (Provenienzangabe «Golgoi» d. h. Athienu wird von Cesnolas damaligem Faetotum Vondizianos geleugnet), besser bei Perrot III Tafel 9 Fig. 152 abgebildet, und auf der schon eitierten Sehale von Kurion (Ceecaldi pl. X = Perrot III S. 789, Fig. 552). Zu vergleiehen sind aueh die um denselben Baum gruppicrtcn Greife und Böeke auf derselben Sehale, sowie die Böeke auf der Vase von Larnaka (Cesnola Cyprus S. 55 = Perrot III S. 706, Fig. 518). Ein mehr naturalistisch gehaltener Baum, an welchem in derselben Weise Antilopen emporsteigen, kommt auf ägyptischen Denkmälern vor, die weitergehende Stilisicrung und die Ersetzung der Böeke dureh Fabelthiere seheint sieh in Syrien vollzogen zu haben. Den obcren Absehlufs dieser kleinen Platten bildct cin einfaehes Flechtband. Dies ursprünglieh assyrisehe Ornament wird aueh sonst in der kyprischen Kunst regelmäfsig zur Trennung verschiedener Felder verwendet. Sehr häufig

dient es auf den metallenen Schalen zur Scheidung der verschiedenen Zonen, erscheint aber auch auf Vasen wie Cesnola Cyprus S. 394 (= Perrot III S. 710, Fig. 522) und Perrot III S. 711, Fig. 523. Ähnlich wie auf letztgenannter Vase erscheint das Flechtband als Seiteneinfassung neben einer triglyphenartigen Horizontaltheilung noch auf dem argivischen Broncebeschlag aus Olympia (Abhandl. d. Berl. Akad. 1880 S. 12ff.). Ohne Frage pafst dies Ornament vortrefflich in die Formensprache derjenigen orientalisierenden Stile, welche, wie unser Gürtel, eine ausgesprochene Vorliebe für weiche runde Formen haben. Auffallend für ein kyprisches Kunstwerk, wenn auch nicht ohne anderweitige Analogie, ist, dafs auf den Platten mit den zwei Greifen statt des Flechtbands ein Ornament derselben Funktion aus einer ganz anderen Stilrichtung auftritt, der Maeander. Den Kampf dieser beiden Ornamente treffen wir noch auf zwei andern Gebieten abgeschlossenen Kunststiles, einmal auf den rhodischen Vasen und dann auf jenen Goldsachen, welche hauptsächlich durch die Funde von Caere und Praeneste (Grab Regulini-Galassi und Bernardini) bekannt und schwerlich phoenikisch, sondern wahrscheinlich vorderasiatisch, vielleicht lydisch sind (z. B. Museum Gregorianum I tav. 76, 1. 2). Auf den rhodischen Vasen kann man noch verfolgen, wie fremd das geradlinige Ornament in diesen üppigen Stil eindringt; ohne Zweifel stammt auf diesen Vasen der Maeander, das Hakenkreuz, sowie das raumfüllende schraffierte Dreieck von dem jetzt auch aus Rhodos bekannten geometrischen Stil (vgl. Jahrbuch I S. 134ff.). Lehrreich ist es nun zu beobachten wie die rhodischen Vasenmaler jenem Dreieck und dem Hakenkreuz runde Schnörkel anhängen, bis etwas ganz anderes daraus wird; häufig finden sich wie zur Probe runde und eckige Formen nebeneinander (vgl. Salzmann *Nekropole de Camirus* und Longpérier passim). Auf der Vase *mon.* IX 5, welche der rhodischen nahe steht, theilen sich Maeander und Flechtband in denselben auszufüllenden Raum. So ist auch in die Ornamentik des kyprischen Silbergürtels und in jenen orientalischen Goldstil der Maeander wahrscheinlich von aufsen eingedrungen, aber ein Schwanken ist nicht mehr bemerkbar. Die Urheimath des Maeanderbandes ist wahrscheinlich in Syrien zu suchen. Wenigstens erscheint er zuerst auf ägyptischen Wandgemälden am Gewande einer Semitin, welche zu einer Einlafs begehrenden Horde gehört (Rosellini I no. 26 Wilkinson-Birch I p. 480 pl. 12, 3, ähnlich auf der erwähnten kyprischen Vase Cesnola Cyprus S. 394). Auf ägyptischen Plafonds ist der Maeander kein Bandmuster, sondern ein Treppenmotiv. Die übrigen zur Bildeinfassung verwendeten Ornamente des Gürtels, das Band aus Lotosblüten und -knospen und der aus Voluten und Palmetten gebildete Baum sind auch sonst auf kyprischen Denkmälern nicht selten, beide zusammen finden sich zum Beispiel an dem Sarkophag von Amathus (Cesnola Cyprus pl. XIV, XV. Perrot III S. 608, Fig. 415ff.). Auf dem Felde der Platten wechseln zwei Darstellungen regelmäfsig ab. Beide sind in streng decorativem Stile gehalten, jedoch nicht in ganz gleichmäfsiger Weise. Dadurch dafs auf der einen Platte das Randornament mehr vorherrscht und die Hauptdarstellung streng heraldisch geordnet ist, dient diese selbst gewissermafsen wieder zur Einrahmung der Hauptdarstellung auf der anderen Platte.

Wir erkennen hier eine mächtig von rechts nach links ausschreitende Gestalt, deren nacktes rechtes Bein aus dem quadratisch gemusterten, unten rund zugeschnittnen Gewande hervortritt; man erkennt dafs die Hände sich nahe bei einander auf der Mitte der Brust befanden und mufs annehmen dafs sie oder die zusammengedrückten Ellenbogen die beiden Steinböcke hielten, deren herabhängender Körper und rückgewandter Kopf zu beiden Seiten der Gestalt sichtbar wird; in Schulterhöhe in horizontaler Richtung erscheinen noch zwei divergierende Thiere mit rückgewandten Köpfen. Eine vollkommen sichere Ergänzung dieser Darstellung bietet ein Chalzedon-skarabaeus, welchen ich in Knodara auf Cypern von einem Türken erwarb und dessen Abdruck auf Tafel 8 unter No. 4 wiedergegeben ist. Abgesehen davon, dafs hier die Löwen und die Steinböcke ihren Platz vertauscht haben, stimmt alles mit dem erhaltenen auf das genaueste, so dafs wir auch das Fehlende unbedenklich nach dem Skarabaeus ergänzen können. Danach stand das bärtige und gehörnte Gesicht *en face* und hatte einen fratzenhaft verzerrten Ausdruck. Dieser karrikierte thierhaltende Daemon scheint erst eine phönikische Mischbildung zu sein; er kommt auch sonst auf Denkmälern phönikischer Herkunft vor, wenn auch nicht in dieser symmetrischen, schön stilisierten Ausbildung. Die Elemente würden einerseits der assyrische thierwürgende Dämon sein, andrerseits der mit Jagdbeute heimkehrende Besa. Unsre beiden Darstellungen stehn sowohl in Stilisierung als in der Gewandung assyrischen Vorbildern weit näher als ägyptischen. Wie durch ähnliche Vermischungsprocesse in Vorderasien die persische Artemis und die thierwürgende Gorgo entstand kann hier nicht verfolgt werden; dafs erstere an Stelle unsres Dämons auf dem Hormos von Kameiros (Salzmann Tafel I) erscheint, scheidet die rhodische Typik scharf von der unsres Gürtels.

Unter den Köpfen der Steinböcke erscheint vom Boden aufspriefsend je eine Palmettenranke. Dies Motiv ist einer enggeschlossenen Classe von Kunstwerken eigen, welche auf italischem Boden zum ältesten griechischen Import gehören und von welcher ich hier einige Hauptstücke zusammenstelle, da sie noch eine andre wichtige Berührung mit unserm Gürtel hat.

1) Silberciste aus Praeneste *mon. dell' inst.* VIII 26.

2) Elfenbeinsitula aus Chiusi abgebildet *mon. dell' inst.* X 39a 1.

3—6) Vier gravierte Straufseneier aus dem Grab Polledrura bei Vulci, abgebildet bei Perrot III S. 856f. Fig. 624—627, zwei davon schlechter bei Micali *mon. ined.* VII 1. 2.

Die Denkmälergruppe läfst sich leicht erweitern[3], ich habe mich jetzt darauf beschränkt ausgeprägt characteristische Beispiele zusammenzustellen. Wegen des afrikanischen Materials könnte man leicht versucht sein, diese Erzeugnisse für phönikisch zu halten und hat es in der That gethan. Den Nachweis für die Berechtigung meiner Zusammenstellung, sowie für den griechischen Ursprung der ganzen Gruppe

[3]) Sehr verwandt sind älteste Broncen aus Caere *Museo Gregoriano* I Taf. 11. 16, 1, 3. 17, 11. Auch die »orientalischen« Elemente in dem Jahrbuch II Tafel 3—5 abgebildeten Vasen gehn auf ähnliche Vorbilder zurück (vgl. Böhlau a. a. O. S. 62 ff.).

werde ich demnächst bringen, bei Besprechung hierhergehöriger Elfenbein- und Bronze-Funde aus Praeneste;[3] hier kommt diese Entwicklungsreihe nur in so fern in Betracht, als sie mit dazu dient, die relative Zeit unsres Gürtels zu bestimmen. Die von der Erde aufwachsende Palmettenranke[4] findet sich in dieser Denkmälergruppe so ausschliefslich bevorzugt, dafs sie wol hier zuerst heimisch sein wird. Auf Cypern findet sie sich aufser auf unserm Gürtel noch auf einem Schild (Ceccaldi pl. IX = Perrot III 1. Tafel 45 No. 639. Cesnola Cyprus pl. XX), doch dieser ist wieder auf das engste verwandt mit dem Straufsenei No. 3.

Ein wichtigerer Berührungspunkt, welcher unsern Gürtel mit jener Gruppe verbindet, ist die Bildung der Greifen. Über die Wandelungen dieses Typus hat eingehend Furtwängler gehandelt (Broncefunde aus Olympia S. 47ff. und mit mannigfachen Erweiterungen und Berichtigungen jetzt in Roschers mythologischem Lexicon s. v. Gryps Sp. 1742ff.), sodafs ich im allgemeinen auf letztere Ausführung verweisen kann. Von dem Greifen auf den kyprischen Silberschalen unterscheiden sich die des Gürtels in der Richtung auf das entwickelte griechische Greifenideal hin. Diese Entwicklung vollzieht sich aber innerhalb der eben zusammengestellten Denkmälergruppe ganz analog. Während die Ciste No. 1, welche nach der ganzen Ornamentation unzertrennlich von 2 ist, noch einen den kyprischen Schalen verwandten Greifentypus zeigt, hat auf No. 2 der Greif schon den Schnabel geöffnet[5], auf 4 kommt schon der hornartige Aufsatz hinzu. Genau wie auf unserm Gürtel ist aufser diesem Aufsatz nur ein Ohr gebildet. Ächt kyprisch ist an den Greifen des Gürtels die geringe Krümmung der Flügel. Dafs die Greifen einander den Rücken zukehren, erklärt sich wieder aus der Bestimmung dieser Platten die wichtigeren einzufassen. Wie die Greifenbildung von der gewöhnlichen kyprischen abweichend ist, so auch die Function. Während er sonst als Raubthier auftritt, erscheint er hier als Wächter.

Ein besonderes antiquarisches Interesse bietet unser Gürtel noch dadurch, dafs er unter den vorhandenen Denkmälern offenbar am besten eine Form des Homerischen Gürtels veranschaulicht. Ξ 185 heifst es von Here: ζώσατο δὲ ζώνην ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυῖαν. Helbig (Homerisches Epos S. 154ff.) hatte in den θύσανοι die langen in grofse Quasten oder Ornamente ausgehenden Gürtelenden verstanden, wie sie auf assyrischen Denkmälern vorkommen und sich in dem Caeretaner Grabe Regulini-Galassi gefunden haben. Gegen diese Auffassung hat Studniczka (Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht S. 121) die Anzahl der Homerischen θύσανοι und die θύσανοι an der Aegis B 448 geltend gemacht, und fordert daher mit

[4]) Ein ähnliches Ornament dient als Palmbaum hinter den tanzenden Frauen auf dem Caeretaner Goldschmuck Mus. Greg. I 76; dieser Goldtreibestil mag auf demselben Wege nach Etrurien gekommen sein wie der Ciselier- und Schnitzstil der oben zusammengestellten Gruppe, doch ist er von ihm verschieden nicht nur in der Formensprache, sondern auch im Typenschatz.

[5]) Eine ähnliche Übergangsform des Greifen erblicke ich auch auf dem broncenen Schild aus Kreta Mitth. X S. 66. Auch in den Flügellöwen der Inselsteine möchte ich jetzt lieber Greifen sehen, obwohl dieselben allerdings wieder einen Typus für sich darstellen würden.

Recht einen fortlaufenden Fransenbesatz, wie er ihn an Figuren des im *bull. de corr. hell.* VII 1883 pl. 1, 2 publicierten Panzers nachweist. Diese Auffassung erhält durch den kyprischen Gürtel eine neue Stütze; auch Helbig, welcher damals den Olympischen Panzer noch nicht kannte, schliefst sich ihr in der zweiten Auflage seines Epos an. Übrigens mufs unser Gürtel uns auch bedenklich machen die Epitheta der ζώνη καλή χρυσείη als Übertreibungen der dichterischen Sprechweise zu fassen, sie können sehr wol wörtlich zu fassen sein; denn wenn unser Gürtel auch nur aus Silber besteht, so hat er doch offenbar massiv goldene Vorbilder.

Ganz vereinzelt stehn die silbernen Troddeln nicht. Sehr ähnlich finden sie sich an einem goldenen Ohrgehäng, das Salzmann in der *revue arch. nouv. série* VIII 1863 pl. X veröffentlicht hat, und am nächsten kommt ein merkwürdiger Goldschmuck aus Spanien (*Gazette archéol.* 1885 pl. 2), dessen Stil mit dem von Furtwängler Arch. Ztg. 1884 Tafel 8,1 u. 9,1 publicierten uralten Goldschmuck aus Korinth in ursächlichem Zusammenhange steht, obwohl der Schmuck vielleicht barbarischen (iberischen?) Ursprungs ist[6]. Eine weitere Umformung dieser Troddeln scheinen die Klapperbleche zu sein, welche sich bei mitteleuropäischen Broncefunden häufig an Schildrändern und sonst finden (vgl. z. B. die Schilde Mittheilungen des hist. Vereins für Steiermark X. Heft, Tafel II, III Weinhold).

Die kunstgeschichtliche Stellung unsres Gürtels wird dem Kundigen im allgemeinen aus der Analyse der Einzelheiten klar geworden sein. Dafs derselbe als kyprische Arbeit zu betrachten sei, unterliegt keinem Zweifel. Ob der Verfertiger zufällig ein Grieche oder ein Phöniker war, ist gleichgültig, als Denkmal orientalischer Kunst haben wir den Gürtel jedenfalls zu betrachten. Schwierig zu beantworten ist die Frage, wie sich die stilistische und typologische Verschiedenheit des Gürtels von den kyprischen Schalen erklärt, ob aus chronologischen oder andern Ursachen. Der geringe ägyptische Einflufs kann nur durch künstlerische Absicht erklärt werden, da der Gürtel jedenfalls in die Regierung des Amasis fällt, unter welcher der ägyptische Einflufs auf der ganzen Insel mächtig überhand nahm, und in eben diese Zeit fällt jedenfalls die Mehrzahl der Silberschalen, während die Kupferschalen älter sind. Für Gleichzeitigkeit mit den Silberschalen und Vertrautheit mit deren Stil sprechen auch die kleinen Platten mit den Sphingen, sowie die Decoration des Gürtelschlosses, wie sich auch die mitgefundenen Gehänge Taf. 8, No. 5 eng an ägyptische Vorbilder anschliefsen. Wenn also die Hauptplatten andre Typen und einen andern Stil zeigen, so kann das nur darin seinen Grund haben, dafs sie sich genauer an ihre Vorbilder halten, und das sind, wenn nicht direct assyrische Quastengürtel,

[6]) Ohnefalsch-Richter glaubt jetzt auch Schmuckfragmente, welche er im Frühjahr 1884 bei Kurion ausgrub, mit unserem Gürtel vergleichen zu müssen. Es waren 17—18 Stück quadratischer 0,012 m. hoher vergoldeter Silberstücke, ohne Löcher oder Ösen zum befestigen. Sie waren gestämpelt und granuliert. Eingestämpelt war in rohem kyprischen Stil eine männliche und eine weibliche Büste (Gott und Göttin?). Zugleich fand er damals viele jener bommelartigen Verzierungen, und in demselben Grabe eine Anzahl kleiner liegender Löwen abwechselnd ans Silber, grünem und gelbem Smalt. Letztere sind jetzt im Cyprus-Museum, die Platten im Besitz des Capitän Sinclair.

assyrische Gewandsäume mit figürlicher Weberei und Quastenbesatz[7]. Wenn auch keine der beiden Hauptdarstellungen ebenso auf einem assyrischen Gewande denkbar wäre, der streng heraldische Charakter jener Webereien ist gewahrt. Dafs der thierhaltende Dämon in dieser Form ächt kyprisch sei, beweist der Skarabaeus; er ist wegen seiner Ruhe und Symmetrie hier bevorzugt vor dem ächt assyrischen Schema des Mannes, welcher einen Löwen oder einen Greif bekämpft, das auf den Silberschalen so beliebt ist.

Im Laufe der Untersuchung stellten sich mancherlei Berührungen mit andern nichtkyprischen Gruppen ältester Kunstindustrie heraus. Es ist lehrreich, hier einige verwandte, aber abweichende Lösungen desselben Problems innerhalb dieser Gruppen zu beobachten. Das Problem ist, einen nahezu quadratischen Raum mit einer Gruppe derart zu füllen, dafs aus derselben eine Hauptperson herrschend hervortritt. Diese Forderung wird auf unserm Gürtel (1) erfüllt durch den thiertragenden Dämon, auf dem rhodischen Goldschmuck tritt an seine Stelle die persische Artemis (2), auf Gold- und Elfenbeinschmuck des Typus Regulini-Galassi erscheint ein stehender Mann zwischen zwei aufrecht stehenden Löwen[8], ebenso auf dem von Furtwängler publicierten Goldschmuck aus Korinth Arch. Zeitg. 1884 Taf. 8, 5 und 7 (3). Ein Mann, welcher zwei fabelhafte Ungeheuer bändigt, kommt auf Inselsteinen vor, z. B. Milchhöfer Anfänge S. 55*a* (4). Alle diese Typen sind Brechungen assyrischer Vorbilder. Am nächsten steht denselben im Stil der Dämon des kyprischen Gürtels, aber unassyrisch ist bei allen vier Typen die strenge Symmetrie, bei 2 überdies die Wandelung des Geschlechts, bei 3 und 4 die leichte oder fehlende Bekleidung des Mannes. Wenn 1 eine kyprische Umformung des assyrischen Typus ist, so scheinen 2, 3, 4 vorderasiatische Weiterbildungen zu sein aus nachmykenischer Epoche. Wie mit dem kyprischen Kunsthandwerk, so sind jene Gruppen auch unter einander durch mannigfache Fäden verknüpft; es steht zu hoffen, dafs wir die Entstehungsorte dieser Stilarten einst nicht allzu weit von einander werden fixieren können. Wir müssen uns nur immer gegenwärtig halten, dafs nicht alles ungriechische, das nicht direct ägyptisch oder assyrisch ist, deshalb gleich phönikisch sein mufs. Die ziemlich talentlose phönikische Kunstindustrie ist nur eine von den zahlreichen Brechungen der beiden grofsen Culturen des Orients. Selbst die kyprische Kunst wird man vorsichtiger als eine besondre Mischkunst behandeln und nicht ohne weiteres als Mafsstab für das Kunstvermögen der Phöniker benutzen.

Halle, April 1887. Ferdinand Dümmler.

---

[7]) Die Fransen sind allerdings auch ein ägyptisches Gewandmotiv, doch sind die ägyptischen Fransen, z. B. an der Kalasiris, lang und schlicht. Die Fransen durch Knoten zu Troddeln zu vereinigen ist speciell assyrische Sitte.

[8]) *Museo Gregoriano* I 82, 83. II 106. Auf dem Goldschmuck I 76, 1—4 erscheint zwischen zwei einzelnen Löwenbändigern eine Frau. Es sieht aus wie eine Contamination der persischen Artemis mit unserem Schema. Die letzte griechische Umbildung dieser Typen ist Herakles mit den Kerkopen, z. B. auf der bekannten Selinunter Metope.

Hauser, Friedrich

ZUR TÜBINGER BRONZE.

Die Auffassung der Tux'schen Statuette[1] als Wagenlenker hat sich, wie es scheint, überall eingebürgert; sie erhielt sich auch nachdem man die bestimmte Deutung auf Amphiaraos oder Baton aufgegeben hatte. Aber der Grund, aus dem Grüneisen[2] eine mythische Erklärung forderte, läfst sich — vorausgesetzt, dafs wir wirklich einen Wagenlenker vor uns haben — nicht so leicht bei Seite schieben. »Die Kopfbedeckung der Figur, als eine kriegerische erwiesen, läfst keine andere Erklärung zu, als dafs wir uns einen Helden zu denken haben.« Der Helm verbietet, in dieser Statuette das Weihgeschenk eines beliebigen Siegers im Wagenrennen zu erblicken; nur in kriegerischen Scenen finden wir Wagenlenker mit Helmen; Wettfahrer bedecken ihren Kopf entweder gar nicht, wie es meistens auf Vasenbildern dargestellt ist, oder sie tragen eine Mütze oder einen Hut, so wie es die Votiv-Figuren von Olympia zeigen[3].

Auch die Stellung pafst nicht so gut für einen Wagenlenker als man wohl glaubt. Auf einem so unruhigen Boden, wie es der Wagenstuhl ist, müssen die Füfse möglichst weit auseinander gesetzt werden, um einen festen Stand zu gewähren. So sind auch an der im Jahrbuche I, S. 173 abgebildeten Statuette, ebenso wie an den Bronzen von Olympia, die Füfse weiter von einander entfernt, als die Kniee. — Friederichs[4] nennt die Haltung des linken Arms gezwungen. Was ihm auffiel, war vermuthlich die wagrechte Haltung des linken Oberarms, welche für sich selbst Anstrengung erfordert und dadurch dem Unterarm und der Hand die Kraft entzieht.

Wenn wir die Darstellungen von Gespannen auf Vasenbildern überblicken, so finden wir eine ähnliche Armhaltung nur dann, wenn das Gespann in perspektivischer Verkürzung dargestellt ist, nie in der Profilansicht, in welcher gerade diese Stellung am deutlichsten hervortreten müfste. Daraus geht hervor, dafs die Vasenmaler bei den Wagenlenkern, welche mit ihrem Gespann in Dreiviertel-Stellung gegeben sind, den Arm nicht in der natürlichen Lage zeichnen, sondern diese willkürlich ändern, um einer perspektivischen Verkürzung des Arms aus dem Wege zu gehen. Noch ungeschickter wird die Haltung, wenn die Ansicht der Figur von vorne genommen ist, wie bei der Selene auf einer Schale in Berlin[5]. Unsere Ansicht, dafs sich der erhobene Arm bei Wagenlenkern nur aus Darstellungschwierig-

---

1) Jahrbuch 1886 Tfl. 9. Schwabe S. 163 ff.

2) Die altgriechische Bronze. S.-A. S. 41.

3) Furtwängler, Bronzefunde S. 30.

4) Bausteine no. 49; den Zusatz von Wolters, no. 90, welcher dieser Beobachtung widerspricht, hat Schwabe, a. a. O. S. 171 Anm. 19, mit Recht zurückgewiesen.

5) Furtwängler no. 2293. Zugänglich abgebildet in Roscher's Lexikon S. 1277 (als Eos).

keiten, nieht dureh Naehahmung der Wirkliehkeit erkläre, bestätigt sieh uns, wenn wir die Serie der Münzen von Syrakus, etwa bei Head, *Coins of Syracuse,* betraehten. Die älteren Typen geben den Wagen genau im Profil; hier geht der Oberarm entweder senkreeht herunter oder er ist bereits vorwärts gestreekt, nie aber weieht er naeh rüekwärts von der Senkreehten ab. Erst später, wenn das Gespann sehräg gestellt wird, finden wir den erhobenen Arm. Der Grund dieser Änderung kann also nur der angegebene sein.

Bei der Bronze läuft der linke Unterarm senkrecht herunter; defshalb kann aueh die Hand nieht die Haltung einnehmen, welehe allein ein festes Fassen der Zügel ermöglicht. — In älterer Zeit hatte jedes Pferd am Wagen sein getrenntes Leitseil; diese Zügel waren also viel sehwerer mit nur einer Hand zu regieren, als diejenigen der vervollkommneten späteren Art, naeh der ein Riemen je zwei Pferde verband. Das Auftreten der neuen Mode fällt zeitlieh ungefähr mit dem Übergang vom sehwarzfigurigen zum rothfigurigen Vasenstil zusammen, so zwar, dafs sieh auf strengeren rothfigurigen Vasen zuweilen noeh die ältere Art findet. Naeh dem stilistisehen Charakter unserer Bronze müfsten wir in ihrer Hand Zügel älteren Systems voraussetzen; diese würde der Wagenlenker sogar beim Anhalten des Gespanns nur mit der einen Hand fassen und dabei noeh, in Folge der senkreehten Stellung des Unterarms, die Hand incorreet so halten, dafs die Zügel in ungebroehener Linie dureh die Finger laufen, anstatt dafs er die Verbindungslinie der Knöehel senkreeht stellte und den Daumen entlang den Riemen legte[6]; nur so wäre er gegen die Gefahr gesehützt, dafs ihm die Zügel entgleiten. Und ist nieht aueh, selbst wenn wir die seharfe Ausdrueksweise der älteren Kunst in Ansehlag bringen, der reehte Arm zu straff ausgestreekt, um blofs mimiseh einen Zuruf an die Rosse zu begleiten?

Sehwerer als das Angeführte wiegt ein anderer Einwurf. Die Figur war auf keinen Fall mit dem Gespanne dargestellt, wie sehon von Sehwabe[7] bemerkt wurde: sonst wäre sie unmittelbar mit den Füfsen auf den Boden des Wagenstuhls aufgesetzt gewesen. Die an sieh schon unwahrseheinliehe Annahme, dafs die Statuette mit ihrer Basis an die Wagenplatte angenietet gewesen sei, verbietet sieh dadureh, dafs die Löeher in der Basis erst in neuerer Zeit durehgebohrt wurden[8]. In der linken Hand befindet sich eine Aushöhlung zur Aufnahme eines Gegenstandes. In weleher Art sollen wir uns die Zügel in der Linken ergänzt denken, wenn das Gespann fehlte? Etwa dem Mann nur ein Stüek der Riemen in die Hand geben, so wie Montorsoli den Apollon vom Belvedere mit einem Stumpf des Bogens als *pars pro toto* ausstattete? Derartige Abkürzungen sind modernen Bildhauern geläufig, wurden es aber nur dureh das selbe Mifsverständnifs wie die farblose Skulptur, weil in ihren antiken Vorbildern sieh diese Zusätze verloren hatten.

Der linke Oberarm in seiner wagreehten Stellung ist nieht im Stande eine Kraftäufserung der Hand in der Riehtung von vorne naeh hinten wirksam zu unter-

[6]) Vergleiche die Wagenlenker im Parthenonfries, von denen keiner, selbst wenn der Wagen ruhig steht, die Zügel nur mit einer Hand fafst.

[7]) a. a. O. S. 174.

[8]) Grüneisen a. a. O. S, 13.

stützen, wohl aber eine solche von unten nach oben, d. h. die Hand trug einen schweren Gegenstand. Welche Gestalt derselbe hatte, läfst sich aus technischen Vorrichtungen an der Aufsenseite des linken Arms schliefsen[9]. Auch hier stofsen wir auf Eigenthümlichkeiten der Bronze, welche bei der Deutung auf einen Wagenlenker nicht berücksichtigt werden.

Ich bemerke an der Aufsenseite des linken Arms und zwar an seinen hervorragendsten Stellen, am Deltoides, in der Gegend des Ellenbogens, auf der Handoberfläche, kleine Abplattungen, welche von verhältnifsmäfsig scharfen Rändern begrenzt sind. Der Gedanke, dafs diese platten Stellen erst in neuerer Zeit durch Verletzung der Oberfläche entstanden seien, ist durch die gleichartige Patina ausgeschlossen[10]. Meiner Ansicht nach sind diese Abplattungen verschieden von den Flächen, welche man auch sonst an der Bronze bemerkt, welche deutlich aber nur an solchen Körpertheilen sich finden, die eine flächenhafte Behandlung leichter ertragen als der Arm, also z. B. an den Oberschenkeln; aber an solchen Stellen fehlen die scharfen Ränder; die Flächen sind dort Reste einer archaischen Formenbehandlung, wie sie wohl am deutlichsten an der Brust des Apollon von Orchomenos zu Tage tritt. In der Anbringung jener Flächen am linken Arm liegt dagegen ein gewisses System, denn sie befinden sich an den hervorragendsten Theilen des Arms; ein Vergleich mit dem schön modellirten rechten Arm führt auf die richtige Beurtheilung der Behandlung des linken. Besonders bezeichnend ist die Abplattung auf der linken Hand; denn nicht ihr ganzer Rücken ist auf diese Weise bearbeitet, wie man erwarten müfste, wenn es sich auch hier um eine schematische Wiedergabe der Körperoberfläche handeln würde, sondern diese Abplattung schliefst vor der Einsenkung des Handgelenks mit einem querlaufenden Rande ab.

Diese Abplattungen lassen sich nur durch die Berührung des Arms mit einem festen, flachen — aber nicht ebenen — Gegenstande erklären: sie passen in eine leichte Wölbung hinein, deren Scheitel etwa am Ellenbogen liegt. Der verlorene Gegenstand ist also ein Schild. Schon Grüneisen[11] dachte an diese Ergänzung, der Schild schien ihm aber dann in dieser Haltung doch nicht recht passend, »weil derselbe so wenig für den Rücken, als für die Seite schützend wäre«. Verdeckt man den linken Arm mit dem Schild, so erklärt und entschuldigt sich auch die unnatürliche Krümmung des Unterarms[12]. Ihretwegen nahm Grüneisen eine wirklich ausgeführte, seiner Ansicht nach falsche, Restauration mit dem Schilde an, die sich wieder verloren hätte.

---

[9]) Herr Prof. v. Schwabe war so freundlich, mir die Untersuchung des Originals auf jede Weise zu erleichtern. Leider ist es mir nicht gelungen, ihn von der Richtigkeit meiner Auffassung zu überzeugen; doch bezieht sich sein Widerspruch nicht auf die folgenden Angaben über den Zustand der Bronze, sondern nur auf die Art, wie ich die Entstehung dieses Zustands erkläre. Meine Wahrnehmungen lassen sich an dem gelungenen neuen Abgufs aus der Formerei der k. Museen zu Berlin hinreichend controliren; die alten Abgüsse sind zu diesem Zweck kaum brauchbar.

[10]) Ein Punkt, in dem Herr Prof. v. Schwabe mit mir übereinstimmt.

[11]) a. a. O. S. 41.

[12]) Grüneisen S. 41. Schwabe S. 171 Anm. 19.

Meiner Bchauptung, dafs unsere Bronze ursprünglieh am linken Arm einen Schild gctragen habe, wird man entgcgenhalten, cs müfsten dann die Handhaben des Sehilds aus cinem Stück mit dem Arm gegossen sein, wie bei der arehaischen Athcna von der Akropolis aus der Sammlung Oppermann[13] oder bei einer Krieger-statucttc unbekannten Aufbewahrungsorts[14]. Wegcn des Mangels dieser Vorriehtung haben Köhlcr[15] und Julius[16] bei zwei von ihnen publieirten Statuetten die Ergänzung mit dem Schild verworfen; bei dcr zweiten dieser Statuctten läfst sieh aber dic Haltung des linken Arms nur dureh das Tragen des Sehilds erklären. Julius griff defshalb zu dem Ausweg, die Linke »simulire« nur das Schildtragen. In der rechten Hand ist ein Bohrloeh; der Speer war also wirklich dargcstellt. Kann aber der Verfertiger jener Bronze, weleher die Darstcllung des einen Waffenstüeks für nothwendig hielt, erwarten, dafs wir uns das andcre in Gedanken suppliren?. Wir wollen ihm eine solehe Ineonsequenz nieht aufbürden. — An diese Figur sehliefsen sieh eng zwei Bronzen von Olympia an: a) Ausgrabungen IV Tfl. 23, 2 und 25a, 1. Aueh hier ist die Hand, welchc den Schild trug, durchbohrt, erhalten hat sieh abcr von demselben keine Spur. b) Ausgrabungen V Tfl. 27. 4. »Die abgebroehene Rechte wird den Speer gehalten haben; die im Handgelenk zum Sehenkel hin verbogene Linke den Sehild, zu dessen Befestigung ein noeh vorhandener Zapfen in dcr Hand gedient hat.« — Somit haben wir wenigstens ein sicheres Beispiel, dafs die Griffe nicht zusammen mit dem Arm gegossen zu werden brauehten.

Bei der Tübinger Bronze und den soeben genannten Statuctten mit Ausnahme der letzten war die Sehildplatte nieht vermittelst eines Zapfens am Armc befestigt, sondern einfaeh angelöthet.

Gegen diese Behauptung wurde von einigen Faehgenossen, dcnen ich meine Ansieht mittheilte, das Bedenken erhoben, dafs sieh dann an der Aufsenseite des linken Arms Spuren der Löthung erhalten haben müfsten. Da ich selbst in diesen teehnischen Fragen keine Erfahrung habe, wandte ich mich an Herrn Dr. Robert Schneidcr, Kustos der Antiken-Sammlung in Wien, weleher mieh dureh die folgende Auskunft zu Dank verpfliehtcte. Er schreibt mir: »Wie die Alten gelöthet haben, ist mir und — täusche ich mich nicht — auch vielen anderen[17] noch ein Geheimnifs: sieher ist es aber, dafs an zahlreiehen Henkeln, Handgriffen u. s. w., die ohne allen Zweifel an metallenen Geräten befestigt waren, die Löthung bis auf die letzte Spur versehwunden ist.« »Soweit meine Beobaehtungen reichen, haben sieh von einer solchen überhaupt keine sieheren Spuren gefunden.«

Gewifs wäre cs dankenswerth, wenn ein Techniker die Frage nach der antiken Löthung genauer untersuehen wollte, hicr mufs der Naehweis genügen, dafs das erhobene Bedenken nicht begründet war.

Uns erseheint es ja allerdings höehst sonderbar, dafs man die Schildplatte nicht aus einem Stüek mit dem Arme gofs und anstatt dessen ein soleh compli-

[13]) Rofs, Arch. Aufsätze I Tfl. 7. Besser bei Fröhner, Louvre I S. 140.

[14]) Arch. Ztg. 1873 Tfl. 13.

[15]) Athen. Mitth. 1876 Tfl. 5. S. 98.

[16]) Athen. Mitth. 1878 Tfl. 1. S. 17.

[17]) Vergl. jedoch Blümner Technologie IV S. 290ff.

eirtes Verfahren wählte. Denn abgesehen davon, dafs die Scheibe aufsen am Arm angelöthet wurde, mufste der Hand-Griff als einzelnes Stück durch die Finger hindurch gesteckt und mit der Scheibe verbunden werden; möglicher Weise war sogar der mittlere Griff noch über den Arm gelegt. Diese Procedur hätte — allerdings bei Werken gröfseren Maafsstabs — eine Analogie darin, dafs an Köpfen einzelne Haarpartieen getrennt gearbeitet und dann auf den Schädel aufgesetzt wurden. Ein Beispiel hiefür bietet ein Bronzekopf in Berlin[18], an welchem die Lockenreihe über der Stirn und wahrscheinlich auch der Haarbeutel angestückt war.

Dafs die Tux'sche Statuette mit einem Schild zu ergänzen sei, folgerten wir bis jetzt aus dem Zustand der Bronze selbst. Es ist zuzugeben, dafs in dieser Untersuchung einige Punkte noch nicht ganz aufgehellt sind. Da wir aber auf einem andern Wege, durch die Ähnlichkeit der Stellung unserer Figur mit einem athletischen Schema, auf die gleiche Ergänzung geführt werden, so dürfen wir dieselbe mit Sicherheit für die richtige erklären. Wenn wir die Bronze mit einem runden Schilde am linken Arm ausstatten, so finden sich übereinstimmende Figuren in folgenden Monumenten:

a. Rothfigurige Schale in Leiden[19]. Hier abgebildet das Innenbild, umrahmt von einem mit Kreuzen durchsetzten Maeander, die Figur auf einem Kreisabschnitt. Ein bärtiger Mann genau in der Haltung der Bronze nach links. Unterschiede: am Helm, welcher keinen scharf absetzenden Schild hat, sind die Backenklappen heruntergeschlagen. Schildzeichen ist ein Hoplitodrom in vollem Lauf. Vor dem Manne steht ein Pfeiler, auf welchem drei schwarze Linien herunterlaufen, die oben mit einem Punkt beginnen. Die Kannelirung von Säulen wird auf eine andere Weise dargestellt.

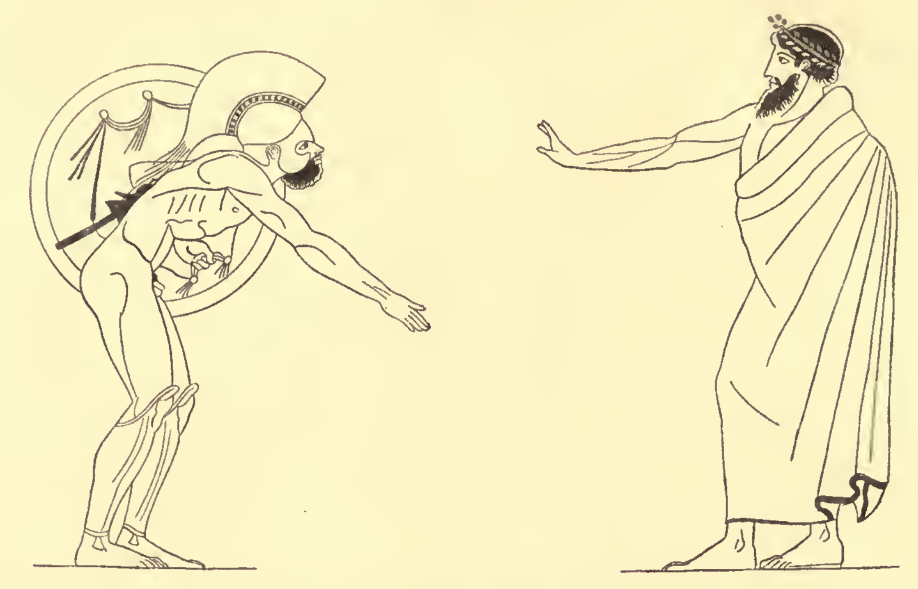


b. Rothfigurige Amphora, einst im Besitz von Barone, abgebildet: *Bulletino Napoletano, Nuova Serie VI. tav. 7.* Danach umstehend wiederholt. Nur eine Figur auf jeder Seite, welche aber, wie häufig bei dieser Vasengattung, durch gemeinsame Handlung verbunden sind. Der geschickt und sorgfältig gezeichnete Hoplit schmückt die Vorderseite; die Rückseite zeigt einen Mann im Mantel mit vorgestreckter Rechten nach links gewandt. Von a unterscheidet sich die Darstellung der Vorderseite dadurch, dafs die Gestalt nach rechts gewendet ist, dafs die rechte Hand nicht aufwärts gebogen ist und dafs die Beine mit Schienen versehen sind.

---

18) Arch. Ztg. 1876 Tfl. 3 u. 4. vgl. S. 25.

19) Herr Prof Konrad Lange in Göttingen kam angesichts dieser Vase auf dieselbe Ergänzung der Bronze, welche hier für die richtige zu erklären versucht wird. Ihm verdanke ich den Hinweis auf dieses für unsere Frage so wichtige Monument. Meine Combination gründete sich auf die Vasen b u. c. — Herr Dr. Pleyte, Conservator des Museums in Leiden, hatte die Güte mir die oben wiedergegebene Durchzeichnung des Innenbilds zu schicken, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlicher Dank ausgesprochen wird.



Schon Minervini[20] war der Überzeugung, dafs die Deutung dieser Vase auch für die Tübinger Bronze maafsgebend sei; seine Erklärung aber — Menelaos, der im Finsteren tappt, nach Il. X, 1. ff. — hat keinen Anklang gefunden[21].

c. Rothfigurige Schale in Berlin. Furtwängler no. 2307. Gerhard, AVB. IV, 261. Danach unten auf S. 105 wiederholt. Die Übereinstimmung der betreffenden Figur, dem Epheben rechts oben, mit der Tübinger Bronze und den Vasen a und b ist nicht ohne weiteres auffallend, trotzdem handelt es sich um die gleiche Übung; das zeigt besonders die charakteristische Haltung des rechten Arms. Die tiefere Beugung mag durch die Enge des Raums veranlafst sein. Das Schildzeichen hat, auch stilistisch, grofse Verwandtschaft mit demjenigen auf a.



d. Oinochoe; schwarze Figuren auf weifsem Grund, aus Rhodos, im British Museum, abgebildet: Athenische Mittheilungen 1880 Tfl. 13. Danach nebenstehend wiederholt. Eine rohe Zeichnung, welche das Motiv undeutlich wiedergiebt; die Beinstellung und die Handhaltung zeigt indessen, dafs die in Frage stehende Übung gemeint ist. Die Beugung des Oberkörpers fehlt, der Arm mit dem Schild ist abweichend von den übrigen Repliken vorwärts gestreckt. Loeschcke[22] erblickt in dieser Gestalt die Darstellung einer Statue, wahrscheinlich, weil die Figur auf einer Basis steht und weil sie anscheinend von einem Manne adorirt wird. Die

20) a. a. O. S. 89. 21) Welcker, Alte Denkmäler II S. 184. 22) a. a. O. S. 381.

correspondirende Handbewegung der beiden sich gegenüber stehenden Gestalten finden wir aber genau entsprechend auf der Amphora b, wo weder von einem Adoriren noch von einer Statue die Rede sein kann. Jedenfalls werden wir beim Suchen nach einer Erklärung des Vorgangs mit der Möglichkeit rechnen müssen, dafs ein lebendiger Mensch auf einem Bema steht. So ist die Darstellung wohl auch aufzufassen auf einem

e. Elektron-Stater von Kyzikos[23]. Hier abgebildet. Wie in b ist die Stellung nach rechts. Der Schild ist weniger stark gehoben als sonst, vermuthlich damit sein Kreis mit dem Rand der Münze möglichst concentrisch bleibe. Der Helm hat hier die korinthische Form und ist mit einem niedrigen Busch versehen; Backenklappen lassen sich nicht erkennen; Beinschienen fehlen. Die Figur steht auf einem kurzen, scharf begrenzten Streifen, welchen man für eine Andeutung des Bodens halten könnte. Allein auf meine Anfrage theilte mir Herr Dr. Imhoof-Blumer freundlichst mit, dafs, wenn auf den Kyzikener Münzen der Thunfisch, das Stadtwappen von Kyzikos, (welcher hier vor der Figur senkrecht gestellt erscheint) nicht die Basis für die Darstellung bildet, eine Bodenlinie überhaupt fehlt. Jener Streifen kann also in unserem Falle nur entweder die Basis einer Statue oder ein Bema darstellen, auf welchem dann die Figur als lebendig gedacht wäre. Die Nachbildung einer Statue samt ihrer Basis, solch ein überwiegendes Interesse für das Kunstwerk anstatt für den Gegenstand der Darstellung, ist aber in der Zeit, in welche dieser Stater gehört, — Herr Dr. Imhoof-Blumer möchte ihn eher gegen Ende als um die Mitte des fünften Jahrhunderts ansetzen — durchaus nicht wahrscheinlich. Wie im Bilde der Oionchoe d steht also die Figur auch hier auf einem Bema[24].



[23]) Auch auf diese Münze machte mich Herr Prof. Lange aufmerksam. Der Güte des Herrn Dr. Imhoof-Blumer verdanke ich einen Abgufs des Staters und die wünschenswerthen Angaben über denselben.

[24]) Einer lebensgrofsen statuarischen Replik scheint auf den ersten Blick ein Torso im Palazzo Valentini in Rom, Matz-Duhn no. 1097, anzugehören. Gipsabgüsse der antiken Theile ohne die Ergänzung als Diomedes, wie sie bei Clarac V 830. 2085 abgebildet ist, befinden sich in einigen deutschen Museen, z. B. in Stuttgart. Die Beugung des Oberkörpers, der nach vorne ausgestreckte rechte Arm, die dicht neben einander gestellten Oberschenkel erinnern sofort an die Bronze; ähnlich mit ihr sind auch die Proportionen und die Magerkeit des Fleisches. Dagegen ist die Bewegung der Muskeln schon viel belebter als in der Tux'schen Statuette und selbst am myronischen Diskobol, an welchem trotz der heftigen Bewegung sich die Muskeln kaum aus der Normallage verschieben. An der oberen Hälfte des linken Oberschenkels sieht man den Rest einer Stütze in Baumform; da der linke Oberarm, ebenfalls abweichend von der Bronze, senkrecht herunter läuft, so müfste der Schild mit seinem unteren Rande ziemlich viel weiter herunter gereicht haben, als bis zu der Stelle, wo der Stamm aufhört. Es bleibt also für diese Ergänzung kein Raum. Wie leicht derartig verstümmelte Figuren in die Irre führen, zeigt der Jahrbuch I S. 170 Anm. 18 als Rest einer Wagenlenker-Statue bezeichnete Torso, welcher sich indessen als »Sandalenbinder« herausstellte, nachdem Studniczka den zugehörigen Kopf fand; vergl. Athen. Mitth. 1886 S. 362. Tfl. 9.

Der Mann, welcher in den aufgezählten Bildwerken dargestellt ist, trägt stets nur Schutzwaffen, wir haben also keinen Krieger, sondern einen Hoplitodromen[25] vor uns; so finden wir denn auch auf der Berliner Schale e unsere Figur inmitten einer Darstellung des Waffenlaufs und auf diese Übung deutet auch das Schildzeichen auf a.

Die Ausrüstung für diesen Agon bestand ursprünglich aus Schild, Helm und Beinschienen. Mit all diesen Stücken war die Statue des Damaretos in Olympia — ein Werk der Künstler Eutelidas und Chrysothemis von Argos — ausgestattet, welcher im Waffenlauf die beiden ersten Siege in dieser Kampfart nach ihrer Einführung in der 65. und 66. Olympiade errang[26]. Pausanias giebt an, das Tragen der Beinschienen sei später nicht mehr vorgeschrieben gewesen. Murray[27] hat die Grenze, auf der sich die Darstellungen von Hoplitodromen mit und Hoplitodromen ohne Beinschienen scheiden, ungefähr in die letzten zwei Jahrzehnte des V. Jahrhunderts angesetzt. Dafs in der Bronze dieses Ausrüstungstück nicht vorhanden ist, müssen wir für ein immerhin auffälliges Absehen von der Wirklichkeit betrachten, weil es gerade das Gewicht der Waffenstücke ist, welches die Schwierigkeit des Laufes und das Verdienst des Siegers erhöht. Wir können aber noch beobachten, wie gleichgültig die Künstler im Hinzufügen oder Weglassen dieses Ausrüstungstücks verfuhren: im Westgiebel des aeginetischen Tempels waren Beinschienen überhaupt nicht dargestellt, im Ostgiebel finden wir sie nur bei einzelnen Kämpfern, die Künstler bemühten sich also in dieser Beziehung nicht einmal consequent zu sein.

Was für eine Übung unser Hoplitodromen-Typus darstellt, ist mir leider nicht mit voller Sicherheit gelungen zu ergründen. Die Erklärungen, welche bisher für die einzelnen Monumente gegeben wurden, können nicht befriedigen, wenn man die berechtigte Forderung stellt, dafs die Auffassung für jede Replik gleich gut passen müsse.

Wegen der ruhigen Stellung ist man zunächst geneigt sich die Figur in dem Moment unmittelbar vor Beginn des Laufes vorzustellen. Der Mann stände mit seinen Füfsen in den Rillen der Ablaufschwelle, wenn man annehmen darf, dafs dazu die beiden Vertiefungen der wiedergefundenen Vorrichtung in Olympia[28] gedient hätten; die beiden Rillen stehen in einer Entfernung von 17 cm von einander, also ergäbe sich ein so enger Abstand der Füfse, wie wir ihn in unserem Typus finden. Beide Arme sind gehoben; sobald das Signal zum Ablauf gegeben ist, würde der Hoplit mit dem rechten Fufse antreten, den rechten Arm zurück und den vom Schilde beschwerten vorwärts werfen, und sich damit gleich zum Anlauf einen

[25]) Was wir von der Ausrüstung der Hoplitodromen wissen, gestattet nicht mit Gerhard auf der schwarzfigurigen Vase, AVB. IV 258 = Schreiber, Kulturhistorischer Atlas Tfl. 22, 3 Waffenläufer zu erkennen, da diese Krieger einen Speer tragen. Diese Darstellung ist vielmehr zu vergleichen mit dem Vasenfragment aus Mykene, abg. bei Schreiber a. a. O. Tfl. 34, 4, bei dem es sich nicht um Hoplitodromen handeln kann.

[26]) Paus. VI. 10. 4.

[27]) *Journ. of Hell. Stud.* VII S. 190.

[28]) Ausgrabungen V Tfl. 35; vergl. S. 37.

mächtigen Schwung geben. Gegen diese Auffassung spricht aber doch wohl die starke Kniebeuge; sie würde die Vorwärtsbewegung der Beine im Augenblicke des Ablaufens verzögern. Defshalb halte ich eine Erklärung der Stellung, welche Herr Professor Loeschcke in Dorpat mir brieflich vorschlug, für wahrscheinlicher; er erkennt vielmehr die Beendigung des Laufes, ein plötzliches Anhalten durch einen Sprung in die Kniebeuge. Der Hoplit wirft seinen Schild nach hinten, den rechten Arm aufwärts, um durch diese heftige Bewegung die Wucht des Laufes plötzlich zu unterbrechen. »Der Waffenlauf ist, wenn ich so sagen darf, nicht ein beschleunigtes Gehen, sondern eine Art Springen, wobei der Schild die Rolle der Halteres spielt; der letzte Schwung, den sich der Läufer vor dem Ziel giebt, findet kunstgemäfs seinen Abschlufs in der Kniebeuge.« Für diese Auffassung läfst sich auch geltend machen, dafs sie gut erklären würde, warum gerade diese Stellung des Waffenlaufes zur Darstellung gewählt wurde; denn sie würde das Ende des Agon und somit die Entscheidung über den Sieg darstellen. — Was mich aber hindert, dieser Erklärung unbedingt beizustimmen, ist, dafs sie sich, wie ich glaube, nicht ohne Zwang auf alle die oben aufgezählten Monumente anwenden läfst. Auch wüfste ich keinen Grund anzuführen, warum nicht die Läufer so, wie es beim Wettrennen immer geschieht, über das Ziel hinausgeschossen wären, anstatt durch die nothwendige Vorbereitung zum Haltmachen die Schnelligkeit vermindern zu müssen. — Mit einer geringen Modification, welche aber eine nähere Erörterung fordert, scheint jene Deutung jedoch in der That allen Anforderungen gerecht zu werden.

Der Waffenlauf wurde, wenn nicht ausschliefslich, so doch aufser als einfacher Lauf auch als Diaulos ausgeführt[29]. Nun glaube ich aber, dafs die Vorstellung, welche man sich von der Ausführung des Diaulos macht, mit der Einrichtung des Stadion zu Olympia nicht vereinbar ist. Da die Schriftsteller weiter nichts lehren, als dafs der Weg hin und zurück führte, so dachte man sich den Weg der Läufer nach Analogie der Bahn für die Wagen im Hippodrom; drei κίονες[30], welche Anfang, Mitte und Ende des Stadion bezeichneten, hätten gewissermaafsen eine Spina gebildet; um die letzte herum sei der Lauf gegangen.

Der Grundrifs eines Stadion, in welchem die Bahn im Bogen um die letzte Meta führt, müfste vernünftiger Weise an der jener Meta zunächst liegenden Schmalseite einen Halbkreis bilden; die Bahn in Olympia[31] ist aber an beiden Schmalenden rechteckig begrenzt. Ablaufschranken in ganzer Breite mit je 20 Ständen sind an beiden Enden angebracht. Diese den bisherigen Vorstellungen gegenüber auffallende Erscheinung sucht Dörpfeld dadurch zu erklären, dafs der Sitzplatz der

---

29) Was Krause Gymnastik und Agonistik I, S. 355 für seine Unterscheidung eines einfachen und eines Doppellaufes in Waffen ausführt, erscheint mir nicht haltbar. Den Euripides in Aristophanes Vögeln 291 erinnert die λόφωσις der Vögel an die wallenden Helmbüsche der Hoplitodromen; defshalb fragt er sogleich: ἦ 'πὶ τὸν δίαυλον ἦλθον; meine Auffassung stimmt mit der Rayets (*Mon. de l'art antique* zu Tfl. 64, S. 6) überein.

30) Krause a. a. O. S. 141.

31) Ausgrabungen V Tfl. 33; vergl. S. 37.

Kampfrichter stets derselbe geblieben sei, dafs also für die Diaulodromen eine zweite Schranke hätte hergestellt werden müssen der ersten gegenüber, welche für die einfachen Stadionläufer bestimmt war. Wenn aber demnach beim Diaulos die Bahn nur auf einer Seite der Spina hinaufgeführt hätte, so hätten die Ablaufstände auch nur auf dieser Seite angebracht sein müssen; sie sind aber in der ganzen Breite vorhanden. Versucht man sich den Lauf zu vergegenwärtigen, wenn von allen zwanzig Ablaufsständen abgelaufen worden wäre und eine Meta am anderen Ende hätte umlaufen werden müssen, so wird es schwer sein eine Möglichkeit dafür zu ersehen.

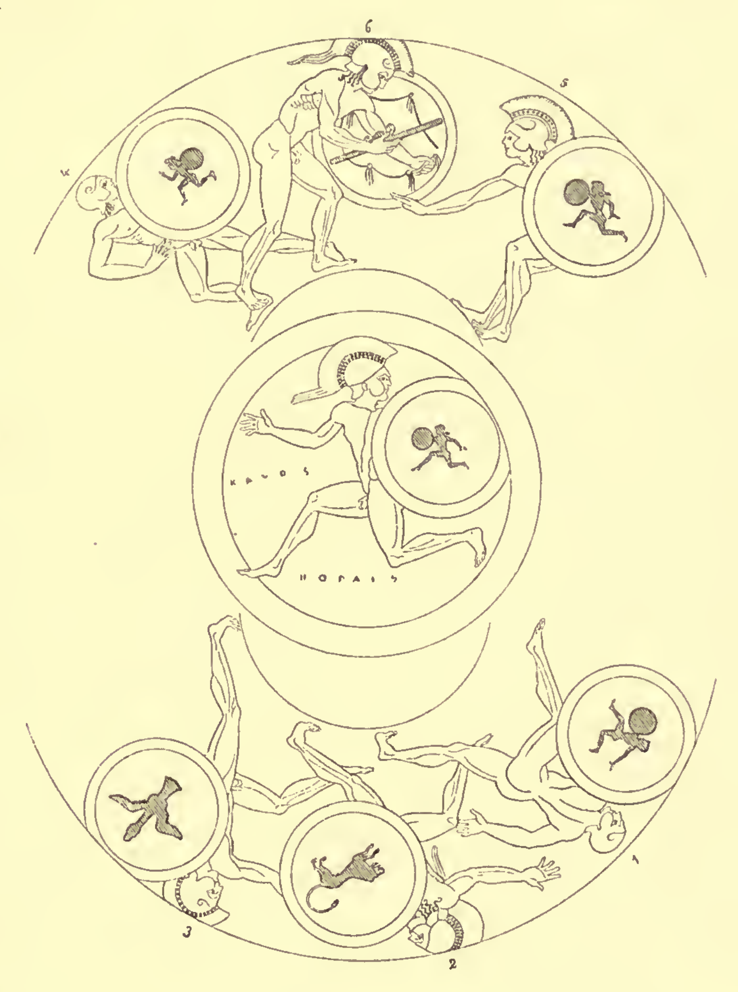
Ich glaube defshalb vielmehr eine andere Art der Ausführung des Diaulos annehmen zu müssen und zwar folgendermaafsen. Jeder Läufer ist verpflichtet von dem ihm zugewiesenen Stande aus das entsprechende οἴκημα der gegenüberliegenden Schranken aufzusuchen, hier auf der Stelle, wo die Vertiefungen in den Platten angegeben sind, kehrt zu machen und dann den Rückweg anzutreten. Die Breite der Stände ist 1.20 Meter, also hinreichend, dafs innerhalb derselben ein Hoplit die Wendung machen konnte. Nur müfsten wir voraussetzen, dafs hinter den οἰκήματα Aufseher standen, um zu controliren, ob der Läufer auch wirklich die γραμμή betreten habe.

Bis jetzt ist mir Nichts aufgefallen, was gegen die Annahme einer solchen Ausführung des Diaulos sprechen würde, leider habe ich aber auch kein klassisches Zeugnifs entdecken können, welches diese Auffassung bestätigte. Eine ganz späte Notiz, welche Krause[32] bei der Darlegung des Vorgangs verwerthet, bekommt indessen nur bei unserer Auffassung einen Sinn. Isidorus Pelusiota *epist. lib.* III 144: Εἰ γὰρ τὸ ῥεῦμα τῆς κακίας τὸ ἐπὶ τὴν ἀπώλειαν τρέχον ἠρεμήσειεν, ἀρχὴν λήψεται ἡ ἐπὶ τὴν ἀρετὴν κίνησις· ὥσπερ γὰρ ἡ ἐν τοῖς σταδίοις στάσις καὶ ἐπηρέμησις τὴν ἐναντίαν τίκτει κίνησιν (εἰ μὴ γὰρ σταίη, οὐκ ἂν εἰς τοὐναντίον χωρήσειεν), οὕτω καὶ ἐπὶ τῆς κακίας, εἰ μὴ παύσοιτο, οὐκ ἂν τῇ ἀρετῇ χώραν δοίη. Es ist also vom Diaulos die Rede und von einem Stehenbleiben zwischen den beiden entgegengesetzten Richtungen des Laufes.

Wenn dieses der Vorgang beim Doppellauf war und der Läufer an den Wendeschranken angekommen plötzlich halt machen mufste, so würde damit die von Herrn Professor Loeschcke vorgeschlagene Auffassung der Stellung der besprochenen Figuren zu ihrem Rechte kommen.

Den weiteren Verlauf denken wir uns so, dafs der Agonist auf der Stelle kehrt macht, während der Wendung seine Armhaltung beibehält oder sie nachher wieder einnimmt, um sich einen Schwung zum Antritt des Rückwegs zu geben, und in diesem Fall hätte die Bewegung den Zweck, welchen wir derselben zuerst zuschrieben. So liefsen sich die beiden verschiedenen Auffassungen vereinigen. Denn der Grund, aus welchem wir oben die erste Erklärung verwarfen, trifft bei der Figur nicht zu, welche nach meiner Auffassung am Beginn des zweiten Theils der Bahn

[32]) a. a. O. S. 366.



steht: der 5. Ephebe auf der hierneben abgebildeten Schale e hat eben seine Wendung gemacht und zwar »Rechts umkehrt«, wie man daraus sieht, dafs der linke Fufs nur mit der Spitze den Boden berührt; das linke Bein wird erst dann vorgesetzt, wenn gleichzeitig der Schild nach vorne geworfen wird; der rechte Arm führt im nächsten Moment eine Rückwärtsbewegung aus. Durch den Schwung, welchen der Ephebe sich auf diese Weise giebt, wird er bald seinen vorauseilenden Kameraden 4 eingeholt haben; noch weiter voraus, schon wieder in vollem Laufe, sind die Epheben der anderen Seite der Schale, 3, 2. 1, während auf die Stelle, wo die Wendung gemacht werden mufs und wo eben noch 5 steht, ein 6ter Ephebe erst gehemmten Schritts zugeht, um hier ebenfalls kehrt zu machen. Auf diese Weise suchte der Maler die beiden Richtungen des Waffendiaulos auszudrücken. — Den Hoplitodromen auf der Amphora b und diejenigen der übrigen Repliken denken wir uns aus dem angegebenen Grund im Moment des Anhaltens. Auf b ist der Läufer eben angekommen und blickt gespannt auf den Kampfordner, welcher ihm durch Erheben der Hand ein Zeichen giebt, dafs er umkehren und den Rückweg antreten kann. Dieselbe Scene ist auf der Oinochoe d dargestellt; hier ist nur auffallend, dafs der Hoplit auf einem Bema steht. Diesen Umstand kann ich mir nicht anders erklären, als dafs der Maler die Balbis andeuten wollte und die defshalb wie eine Stufe über den Boden erhoben zeichnete; dasselbe wäre der Fall bei der Münze c. Der Pfeiler auf a ist wohl einer der Pfosten, welche zwischen die einzelnen Ablaufstände eingezapft wurden[33].

[33]) Ausgrabungen a. a. O. S. 37.

Man wird nicht leugnen können, dafs die Schwierigkeit dieses Moments abermals zur Erklärung beitragen würde, warum aus dem Waffenlauf gerade diese Übung von den Künstlern herausgegriffen wurde, denn sie entsprieht beim Wagenrennen dem Biegen um die νύσσα, welches stets im Vordergrund des Interesses stand.

Wenn aber diese Übung nieht nur bci dem δίαυλος, bei welehem die Läufer μετὰ τῆς ἀσπίδος rannten, sondern auch bei demjenigen vorkam, welcher γυμνός ausgeführt wurde, so dürfte man sieh billig wundern, wenn gerade nur Hoplitodromen in diesem Moment dargestellt wären. Es ist das nicht der Fall, wenn ich reeht sehe, dafs die folgenden Vasenbilder denselben Moment im gewöhnliehen Doppelwettlaufe darstellen: 1) David-Hancarville, *Antiquités étrusques*. Paris 1785. III Pl. 66 = Krause, Gymnastik und Agonistik II Tfl. 9 no. 23. — 2) Panofka, Eigennamen mit καλός Tfl. 1. 4 = Klein, Meistersignaturen[2] S. 134. Hier bewegt der Ephebe beide Arme vor- und aufwärts, denn beim gewöhnlichen Lauf genügt diese schwächere Bewegung den Sehwung des Körpers zu hemmen. Beidemale stehen die Läufer neben einem κίων, was an die Sehale a erinnert. Wenn der Abbildung von 1) zu trauen ist, so stände der Diaulodrom auf einer niedrigen Bodenerhebung, einer discreteren Andeutung der Balbis, als auf der Oinochoe d und der Münze e. Die Darstellung ist für die zweite Vase vielleieht mit Beziehung auf die Liebesinschrift Ἐπίδρομος gewählt.

Wie nun auch das Urtheil über den hier vorgetragenen Erklärungsversuch ausfallen mag, auf jeden Fall haben wir in dem besprochenen Typus eine eharakteristische Stellung aus dem Waffenlauf vor uns, die für sich allein — das beweist die Vase a und der Stater e — dem Griechen verständlieh war, also eine Übung, welche sich für statuarisehe Darstellung wohl eignete. Loeschcke dachte, allerdings aus Gründen, welehe wir uns nieht angeeignet haben, daran, dafs das Bild der Oinochoe d an die Statue des Epicharinos ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος, ein Werk von Kritios und Nesiotes[34] auf der Akropolis von Athen, erinnern wolle. Diese Vermuthung würde an Wahrseheinliehkeit gewinnen, wenn wir mit Recht in der Tübinger Bronze eine Replik des Hoplitodromen-Typus erblieken, den, wenn auch in entstellter Form, die Oinoehoe d darbietet: wir besäfsen dann die zwar in kleinem Maafsstab gehaltene, aber immerhin statuarische Ausführung eines Hoplitodromen-Typus aus einer Kritios und Nesiotes nieht ferne liegenden Zeit. Eine bezeiehnende stilistisehe Eigenthümlichkeit hat die Bronze mit den statuarisehen Naehbildungen der Tyrannenmörder gemein: die Gestalt der Pubes. Dieselbe besteht aus zwei Theilen, oben ein flaehes gleichsehenkliges Dreieck, dessen gleiche Seiten etwas einwärts gebogen sind; daran schliefst sich ein Ring von Löckehen, welcher den Ausgangspunkt des Gliedes umgiebt. Man wird vielleicht fragen, wie die Naehbildung eines Denkmals in Athen auf eine Münze von Kyzikos hätte kommen können. Da ist es nun höehst merkwürdig, dafs auf einem anderen Kyzikener Stater sieh die Nachbildung eines Werks erweisen läfst, dessen Original nieht nur, wie die Statue des Epieharinos, in Athen stand, sondern aueh von denselben Künstlern, Kritios und Nesiotes, ausgeführt war. Eine

[34]) Loewy, Bildhauerinschriften no. 39.

Münze von Kyzikos zeigt die bewufste und treue Copie der Tyrannenmörder-Gruppe [35].

Ich weifs wohl und habe es für Münzen selbst oben geltend gemacht, dafs Nachbildungen berühmter Kunstwerke um so seltener sind, je weiter wir zurückgreifen; für die Zeit, in welcher unsere Bronze entstand, dürfen wir nur freie Nachschöpfungen erwarten etwa nach Maafsstab des Anschlusses an das Vorbild, wie sich derselbe in griechischen Autonom-Münzen im Gegensatz zu römischen Kaiser-Münzen stellt.

Aber weniger auf die Combination der Tübinger Bronze mit einem Werk von Kritios und Nesiotes, die sich nicht mit Sicherheit als haltbar erweisen läfst, wollte ich die Aufmerksamkeit lenken, als auf die vorgeschlagene Ergänzung, welche die richtige Erklärung des Schema anbahnt und dazu die Profil-Ansicht der Statuette ganz wesentlich verschönert.

Strafsburg. Friedrich Hauser.

Loewy, Emanuel

ZWEI RELIEFS DER VILLA ALBANI.

Im Erdgeschosse der Villa Albani ist gleich beim Eintritte in das Cabinet der Terracotten (*I*) ein kleines Relief [1] eingemauert, welches sich durch den Stil und den unter der Tünche freilich kaum zur Geltung kommenden pentelischen Marmor als attisch zu erkennen gibt. Es ist hier nach eigener Skizze abgebildet. Ein in Vorderansicht dastehender, mit einem Himation bekleideter Mann, die Linke unter dem Gewand auf die Hüfte gestützt, ist mit einer rechts von ihm befindlichen weiblichen Gestalt, welche die Rechte auf seine Schulter legt und mit der gesenkten Linken den Saum des über ihren Rücken herabwallenden Gewandes fafst, zu einer Gruppe verbunden; von links tritt an dieselbe eine kleinere



[35]) Dieser Stater befindet sich im Besitz des hochwürdigen Herrn Canonicus W. Greenwell in Durham, welcher mich durch Übersendung eines Abgusses erfreute. Genaueres über die Münze wird man in einer Monographie über die Kyzikener Statere finden, welche der genannte Herr gegenwärtig ausarbeitet; abgebildet ist sie bei Gardner Types Pl. 10. no. 4.

[1]) Nr. 146. Beschrieben von Zoega, *bassiril.* II S. 290 Nr. XXXIV, vgl. Fea, *descriz. della Villa*

Figur heran, die ein Obergewand so um den Körper geschlagen hat, dafs die ganze rechte Brust mit dem vor derselben schwach gehobenen rechten Arme frei bleibt. Das Relief, an welchem sämmtliche Köpfe sowie das linke unterste Stückchen der zuletzt beschriebenen Figur ergänzt sind, ist nach Welcker's Vorgange von Kekulé [2] als Grabrelief gedeutet worden: »Mann, Frau und Knabe nebeneinanderstehend«. Abgesehen von Analogien aus attischen Grabreliefs [3], wonach man die weibliche Gestalt lieber als Mädchen ansehen würde, widerspricht dieser Auffassung jedoch die Bildung und Geberde der kleineren Figur; es ist ein reifer Mann in der bekannten Haltung des Adorierenden. Gehört somit das Relief in die Reihe der Votivreliefs, so kann über das Götterpaar, dem es gewidmet ist, wol kein Zweifel bestehen. Asklepios ist durch seine typische Haltung genügend charakterisiert, und in der Art, wie Hygieia ihm zur Seite steht, spricht sich das Verhältnis von Tochter und Vater so schön wie deutlich aus.

Es ist nicht ohne Interesse, in den zahlreichen aus dem Asklepieion von Athen zu Tage gekommenen Weihreliefs an die Heilgötter die Wiederkehr gewisser Motive zu verfolgen, mit denen die Composition dieser Kunstwerke gleichsam einen Ersatz dafür zu bieten scheint, dafs sie zur Bezeichnung der einzelnen Mitglieder jenes Götterkreises sich an keine feststehende Typik bindet. Wiederholt begegnen darunter solche, welche dem Ausdrucke der Familienzusammengehörigkeit dienen; die classischen Vorbilder dafür lagen der attischen Reliefkunst vor den Augen. So sind gelegentlich, wenn Asklepios zusammen mit seiner Familie dargestellt ist, einzelne Figuren aus der letzteren durch Umarmung oder vertrauliches Auflegen der Hand auf die Schulter des Anderen verbunden [4]. Besonders gern aber ist es Hygieia, wenn wir so die entweder mit Asklepios allein erscheinende oder ihm zunächst stehende Göttin zu bezeichnen haben [5], deren Hand auf der Schulter des Vaters aufliegt [6] oder auch seinen Nacken umschlingt [7]. Auch der statuarischen

Albani (1803) No. 133, *Description de la Villa Albani* (1869) S. 28. Das links, rechts und oben gebrochene Relief ist mit der unteren Leiste 0,36 + 0,035 hoch. Rechts von der weiblichen Figur, an deren mit Stuck eingesetzter linker Schulter sich die Spuren zweier anscheinend moderner Eisenstifte erkennen lassen, ist noch etwa 0,035 frei; es fehlt hier also keine weitere Figur. Die rechte Hand des mittleren Mannes ist bestofsen; ob das Loch in derselben zur Befestigung eines Gegenstandes gedient haben mufs, ist mir nicht klar geworden. Das gute, wenn auch nicht allzufein durchgeführte Hochrelief wird noch dem vierten Jahrhundert angehören.

2) Akadem. Kunstmuseum zu Bonn Nr. 180. Welcker Nr. 394.

3) Friederichs-Wolters Nr. 1120.

4) Mitth. d. athen. Inst. II Taf. XV S. 218 = v. Duhn, Arch. Zeitg. 1877 S. 141 Nr. 2 = v. Sybel Nr. 3995; Schoene, griech. Reliefs Nr. 102 = Sybel Nr. 347. Attisch ist auch ein Fragment, welches ich im Jahre 1886 in den Magazinen des Centralmuseums zu Athen sah: Asklepios, zu seiner Linken eine das Obergewand lüftende weibliche Figur, auf deren r. Schulter sich die Hand einer dritten Figur legt. — Vgl. auch das Relief aus Luku, *Ann. d. Inst.* 1873 Taf. MN = Sybel Nr. 319.

5) Vgl. Koepp, Mitth. d. athen. Inst. X S. 258.

6) Mitth. d. athen. Inst. II Taf. XIV, S. 214 = Duhn Nr. 1 = Sybel Nr. 4327; Duhn Nr. 3 = Sybel Nr. 4374 (vgl. Koepp a. a. O. S. 260 f.); Duhn Nr. 12 = Sybel Nr. 4281; Duhn Nr. 42 = Sybel Nr. 4010. Auf dem bei Visconti *museo Pio Clementino* V Taf. XXVII ziemlich ungenügend abgebildeten Relief der vaticanischen Statuengallerie Nr. 260, dessen Oberfläche stark zerstört ist, scheint mir die linke Hand der Hygieia nur hinter dem Rücken des Asklepios gehoben, nicht auf seiner Schulter aufliegend.

7) Duhn Nr. 113; Duhn Nr. 116 = Sybel Nr. 173; Duhn Nr. 118, richtiger bei Sybel Nr. 355. Vgl.

Plastik ist das erstgenannte Motiv in der gleichen Verwendung nicht fremd; Beweis dessen die schön erfundene Gruppe in der Statuengallerie des Vatican[8], wo dem sitzenden Asklepios Hygieia zur Rechten steht, während Beide stehend dargestellt sind in einer Gruppe des Palastes Barberini[9] und einer, besserer Bekanntschaft würdigen in den Uffizien[10], bei der freilich von der Hygieia nur die auf der linken Schulter des Asklepios erhaltene Hand übrig geblieben ist.

Gleichfalls in der Villa Albani, und zwar an der Wand unmittelbar unter dem eben besprochenen befindet sich das von Zoega *bassirilievi* I Taf. XVIII S. 72 ff. nicht ganz genau publicierte[11] Relief, welches hier nach einer Skizze wieder abgebildet ist. Material und Arbeit sind auch hier attisch. Zoega, der den Stilcharakter richtig empfand, hielt die den Adoranten voranschreitende gröfser gebildete Figur für eine Priesterin und dachte an ein dem Asklepios dargebrachtes Opfer wegen des vor derselben auf dem Boden befindlichen halbrunden Gegenstandes, die er mit der, Asklepiosstatuen öfter beigegebenen »*cortina*« identificierte. Damit ist der mehrfach bei Statuen[12] und Reliefs, in welchen Asklepios statuenähnlich erscheint[13], neben seinen Füfsen befindliche Omphalos gemeint, und es scheint in der That für die Annahme Zoega's zu sprechen, dafs auf einigen Fragmenten



Duhn Nr. 23 = Sybel Nr. 4940, dessen Reinigung auch schon, um die Möglichkeit der Ergänzung durch die daneben aufgestellten Fragmente zu prüfen, zu wünschen ist.

8) Visconti, *mus. Pio Clement.* II Taf. III.

9) Matz-Duhn Nr. 51.

10) Den schon von Visconti *mus. Pio Clem.* II zu Taf. III, Zannoni *Galleria di Firenze* Ser. IV, 1 S. 72 (vgl. Müller-Wieseler II zu Nr. 771) betonten Sachverhalt verkennt Dütschke III Nr. 198, indem er von einem an der l. Schulter anscheinend stehen gebliebenen Mefspunct spricht.

11) Nr. 147. Die obige Skizze sieht von den Ergänzungen ab. H. 042, L, 0,37, soweit erhalten. Die weibliche Figur mit Krug und Schale ist 0,365, der Adorant 0,24 hoch. Flaches Relief des vierten Jahrhunderts. R. Bruch, die Adorantin grofsentheils bestofsen. Der Marmor ist pentelisch.

12) Müller, Handbuch § 394, 1; Müller-Wieseler II zu Nr. 770, etc. — Ob nicht auch der unerklärte runde Gegenstand des Fragmentes Sybel Nr. 4760 = Inschr. griech. Bildh. Nr. 128 ein Omphalos, das Werk des Eudidaktos danach eine Asklepiosstatuette sein kann, vermag ich jetzt ohne erneute Untersuchung des Originals nicht festzustellen.

13) Conze, Reise auf den Inseln des thrak. Meeres Taf. XV, 4, S. 84; Benndorf-Schoene, lateran. Museum Nr. 259.

vom Südfufse der Akropolis sich eine mit dem Gegenstande auf dem albanischen Relief völlig übereinstimmende Erhöhung vor Adorantenfiguren findet, die auch bei diesen als Omphalos erklärt wurde[14]. Indessen ist das Vorkommen derselben nicht auf Asklepiosreliefs beschränkt. Sie findet sich ebenso auf dem Theseusrelief des Louvre[15], dem an der Via Appia gefundenen Relief des Museums Torlonia Nr. 433[16] und einem Heroenrelief von Theben[17], allemal — und so ist schon wegen des Opfertieres auch das letztgenannte Relief gedacht, wo der Zug der Adoranten in Vorderansicht gestellt und so gegen den Hintergrund gerückt erscheint — zwischen Gottheit und Adoranten an der Stelle, wo sonst der Altar zu stehen pflegt. Gemeinsam ist allen den genannten Fällen der Bezug auf einen Heros — sei es nun Asklepios, Theseus oder der Verstorbene als Heros mit dem Pferde — und so gibt die aufgeführte Denkmälerreihe eine monumentale Illustration zu den Nachrichten über die den Heroen eigentümliche Altarform der hügelartigen, auf dem Boden befindlichen ἐσχάρα[18]. Wenn sich damit für die Erklärung des albanischen Reliefs der Kreis der Möglichkeiten allerdings erweitert, so scheint eine andere Eigentümlichkeit desselben dafür entschädigen zu wollen.

Dafs die in gröfseren Dimensionen gebildete weibliche Figur mit Krug und Schale, welche auf dem albanischen Relief anscheinend an der Spitze des Adorantenzuges zum Altare heranschreitet, nicht anders aufzufassen sei, als jene bald matronale, bald mädchenhafte Gestalt, welche auf Heroenreliefs so häufig dem Heros mit der Spende entgegentritt[19], und die, wo ein Altar angebracht ist, sich auf der dem Heros entgegengesetzten Seite desselben befindet, lehrt die Analogie der in den folgenden zwei Anmerkungen 20 und 21 angeführten Reliefs, in denen das gleiche Verhältnis begegnet: das Auffällige des Gröfsenunterschiedes bei gleicher Richtung der Bewegung und gleicher Stellung zum Altar beruht einfach auf der engen Anfügung der Adorantenfiguren. Ihrer Mehrzahl nach beziehen sich die genannten Analogien auf Darstellungen des das Rofs führenden oder reitenden Heros[20];

[14]) So Duhn Nr. 35. 36 = Sybel Nr. 4635 (»roher Altar«). 4317 (»Altar mit abgerundeten Kanten«). Dazu kommt, von Unsicherem abzusehen, ein drittes Fragment im Wächterhäuschen der Akropolis: Rechts Ante, daran der Adorant nach links, links am Boden noch ein Stück des Altars. H. 0,40, L. 0,16.

[15]) *Monum. dell' Inst.* IV Taf. XX, B u. ö; vgl. Fröhner, *inscr. grecques du Louvre* Nr. 23.

[16]) Schreiber, Arch. Ztg. 1876 S. 119f.; Friederichs-Wolters Nr. 1073; Benndorf, Mitth. d. röm. Inst. I S. 118.

[17]) Körte, Mitth. d. athen. Inst. IV Taf. XVI, III S. 376f. Nr. 138 (»Grabtumulus«); Friederichs-Wolters Nr. 1072 (»Grab oder Altar«). — Über Körte Nr. 14. 188. 189 vermag ich ohne eigene Anschauung nicht zu urteilen.

[18]) Porphyr. *antr. nymph.* c. 6; Neanthes von Kyzikos bei Eustath. Odyss. ζ 305; Pollux 1,8; Bekker *anecd.* p. 256, 32. A. de Molin, *de ara apud Graecos* S. 4 f. 66f. scheint mir zwischen der in Rede stehenden und der cylindrischen Altarform nicht scharf genug zu scheiden.

[19]) Vgl. Körte Nr. 138. 140. 143. 144; Stephani *Compte-rendu pour* 1873, S. 177ff.; Milchhöfer, Mitth. d. athen. Inst. IV S. 166; Furtwängler, ebenda VIII S. 369 ff; Friederichs - Wolters S. 327.

[20]) Zu den von Furtwängler a. a. O. S. 370 f. aufgezählten Beispielen der Sammlung Saburoff, sowie des British und des South-Kensington-Museums (Letzteres = Michaelis, anc. marbles S. 483 Nr. 14, und im Index, wo der Heros als Dioskur gedeutet wird), ist aufser dem thebanischen Relief Körte Nr. 138 auch noch ein soeben von C. L. Visconti, *Bull. della commiss. comun.* XV

doch fehlt es darunter anscheinend auch nicht an Beispielen, wo die Spende einer thronenden Gestalt oder einem gerüstet dastehenden Krieger gereicht wird[21]. Man mag es nun noch als offene Frage ansehen wollen, inwieweit auch die Gruppen von Reliefs, denen die beiden letztgenannten angehören, unter die Heroenreliefs zu subsumieren sind[22]: für das Relief der Villa Albani wird nach dem Vorausgehenden die Erklärung jedenfalls aus dem Kreise heroischer Vorstellungen gesucht werden dürfen, wenn auch innerhalb desselben seine Ergänzung nicht auf eine Möglichkeit beschränkt zu sein scheint[23].

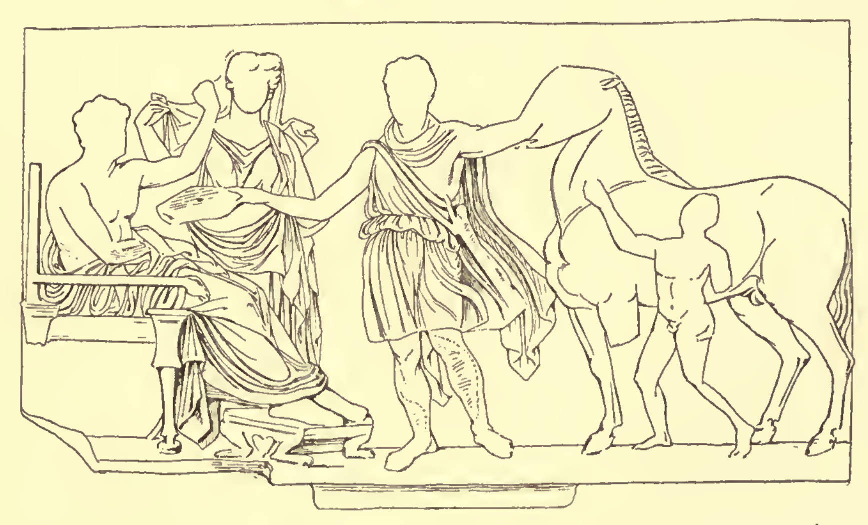
Rom, April/Mai 1887. Emanuel Löwy.

S. 73 ff. Taf. V publiciertes und auf Verehrung der Dioskuren bezogenes Relief in römischem Privatbesitz hinzuzufügen, welches i. J. 1885 auf dem Esquilin ausgegraben wurde; hier sind zwei Heroen neben ihren Pferden auf Felsen sitzend dargestellt (vgl. zur Zweizahl Körte Nr. 123).

[21]) Für beide Reliefs, in Triest und in Palermo, liegen nur kurze Beschreibungen vor: Wieseler, archäol. Bericht über seine Reise nach Griechenland S. 19; Furtwängler a. a. O. S. 367. 370.

[22]) Vgl. zur zweiten Friederichs-Wolters Nr. 1197.

[23]) Im Anschlusse an die besprochenen Asklepios- und Heroenreliefs sei hier schliesslich ein interessantes Relief in Skizze mitgetheilt, welches ich im Sommer 1885 im Hieron zu Epidauros sah, und welches kürzlich in das Centralmuseum nach Athen geschafft worden ist (s. Mitth. d. athen. Inst. S. 455, β 1). Zu Asklepios, welcher links thront, und dem Hygieia zur Seite steht, ist von rechts her ein Jüngling mit Schwert und flatterndem Gewande herangetreten, mit der Rechten, wie es scheint, einen ihm von Asklepios dargereichten zerstörten Gegenstand (eine grofse Schale?) in Empfang nehmend, während ein herbeieilender Junge dem Ankommenden die Zügel des Pferdes abnimmt. Weifser Marmor, H. 0,47, L. 0,70. Oben rechts und links je ein Loch für einen Metallstift (Dm. 0,01). Über Beziehungen des Heroencults zu Asklepios vgl. Köhler, Mitth. d. athen. Inst. II S. 245 f. In der Composition verwandt ist das Relief von Gortyna, *Mon. d. Inst.* IV Taf. XXII = Friederichs-Wolters Nr. 1152.



SEILENOS VOR MIDAS.

In der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft Band 40, S. 549ff. hat Kuhnert über »Midas in Sage und Kunst« eingehend gehandelt. Es sei mir gestattet, die erhaltenen Kunstdarstellungen, welche sich, abgesehen von dem Midaskopf auf Münzen von Prymnessos[1], vorläufig nur auf bemalten Vasen vorgefunden haben und sämmtlich die Lage in der vom Satyrdrama ausgebildeten Fassung vorführen, hier genauer und vollständiger zusammenzustellen, zugleich mit Mittheilung einer bisher nicht veröffentlichten Zeichnung aus meinen Mappen.

Die Hauptscene der Sage, die Vorführung des gefangenen Silen vor dem König Midas, findet sich dreimal. Am figurenreichsten erscheint sie auf einem leider noch unedierten schwarzfigurigen Gefäfse aus Vulci, dessen jetziger Verbleib wenigstens mir unbekannt ist (De Witte *Catal. Durand* no. 261 = *Cat. Paravey* no. 10). Gefesselt und von zwei bewaffneten Wächtern begleitet steht Seilenos vor dem sitzenden König, hinter welchem noch eine Frau[2] und zwei Doryphoroi zugegen sind.

Die anderen beiden Vasenbilder, je nur vier Figuren zeigend, sind dagegen rothfigurig und werden in London und Palermo aufbewahrt.

Auf der Vase des British Museum, welche in Chiusi ausgegraben und deren Zeichnung etwa um 300 vor Chr. gefertigt sein mag (abgebildet ohne die Inschriften *Annali dell' Inst.* 1844 Tav. H; vgl. Arch. Anzeig. 1851 S. 39 g und *Journal of hell. stud.* II p. 226), steht Silen gebunden vor dem thronenden Midas (Μιδας), den lange Eselsohren und ein Kopftuch charakterisieren; hinter dem Gefangenen ein phrygisch gekleideter Wächter (über ihm καλος), hinter dem König eine Dienerin im Chitoniskos mit Fächer[3], welcher der hochtönende Name Europa beigeschrieben ist (Ευρω[π]α).

Ein wenig älter ist das anmuthigflott gezeichnete Vasenbild aus Agrigent in Palermo (*Mon. dell' Inst.* IV 10; vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 55, 46 und Zehntes Hall. Progr. S. 22, c): ein Wächter führt den gebundenen Seilenos vor den langohrigen thronenden Midas, welcher begrüfsend die Rechte vorstreckt. Hinter dem Wächter entfernt sich umblickend und auf Seilen weisend eine Frau, die am wahrscheinlichsten als eine Bacchantin zu erklären sein wird, welche bei der Gefangennahme des Seilen zugegen war und ihn bis zum König begleitet.

---

[1]) Abg. *Annali dell' Inst.* 1847 Tav. *U* 5 = Münch. Akad. Sitzungsber. 1880 I. Taf. I 10.

[2]) Nach de Witte *»munie d'un javelot«* — etwa ein schlecht gezeichneter Fächer, wie Kuhnert mutmafst und demnach eine Dienerin des Midas in der Frau erkennt; oder aber ein schlecht gezeichneter Thyrsos, und wäre die Frau dann eine Baccha, welche den Seilen begleitet hat?

[3]) Vgl. dazu u. A. den Schirmträger auf der Busirisdarstellung Siebentes Hall. Progr. II 2.

Auf die Darstellung dieser Gefangennahme beschränken sich die Maler dreier anderer Vasenbilder, von denen das älteste und interessanteste ohne Zweifel das schwarzfigurige Vasenbild das Ergotimos ist, das auf Ägina gefunden wurde und jetzt in der Sammlung Fontana zu Triest aufbewahrt wird (abg. Gerhard Auserl. Vasenb. Taf. 238; vgl. Arch. Epigr. Mitth. aus Österreich II S. 24, 21; Fünftes Hall. Progr. S. 12, *B*; Klein Vas. mit Meistersign. S. 37). Seilen (Σιλενος) wird von zwei Dienern des Midas, welchen die Namen Oreios (Ορειος) und Therytas (Θερυτα[ς]) beigeschrieben sind, fortgeführt; Oreios hat dem Gefangenen den Weinschlauch confiscirt, Therytas aber hält in der Rechten einen Strick, mit dem Seilen, falls er nicht gutwillig sich fügt, gebunden werden soll.

Eine andere schwarzfigurige Darstellung findet sich auf einer Amphora aus Gela in der Sammlung Navarra zu Terranuova, die Benndorf veröffentlicht hat (Gr. Sic. Vasenb. 53, 2. S. 104): ein Krieger führt den eingefangenen Seilen gebunden vor sich her: auf der Rückseite folgen ein Satyr mit Weinschlauch und ein Flötenblasender Jüngling — die Gefangennahme des Seilen geschah in Gegenwart des bacchischen Thiasos und lustiger Komasten, deren drei daher Ergotimos auf der anderen Seite seiner Vase darstellte.

Die dritte Darstellung der Gefangennahme erfolgt hier zum ersten Mal in Abbildung; dieselbe schmückt einen Krater aus S. Agata de' Goti, jetzt im Museo



Nazionale zu Neapel (no. 1851: vgl. aufser der Litteratur in meinem Katalog noch *Documenti per servire alla storia dei musei d'Italia* IV p. 128, 62). Ein phrygisch gekleideter Doryphoros hat den Seilen gefangen und gebunden und will ihn nun fortführen; eine Bacchantin, in der Linken den Thyrsos senkend und mit der anderen Hand das Gewand hebend, tanzt aufgeregt und begeistert, wie der nach hintenübergeworfene Kopf zeigt, hinter dem Diener des Midas einher.

Endlich gehört noch der Sage das Mittelbild einer vulcentischen Trinkschale im Museo Gregoriano an (abg. *Mus. Greg.* II 72 [76], 2 b; Arch. Ztg. 1844, 24, 3;

Annali dell' Inst. 1844 Tav. *D* 3; vgl. Braun Ruin. u. Mus. Roms S. 828, 55): auf reichgeschnitztem Thron sitzt Midas mit Eselohren und Scepter; vor ihm steht ein Mann, mit phrygischer Mütze und Hakenstock, der sprechend die Rechte erhebt und dem Könige wol die Gefangennahme und die bevorstehende Vorführung des Seilenos anmeldet.

Weitere Darstellungen der Sage vom »Seilenos vor Midas« sind vorläufig nicht bekannt.

Halle, Januar 1887. H. Heydemann.

DER TRITON VON TANAGRA.

Durch Paul Wolters' Auseinandersetzung (Arch. Ztg. XLIII 1885 S. 263 ff.) ist erwiesen, dafs der Triton, welchen Pausanias zusammen mit einer Dionysosstatue des Kalamis als in Tanagra befindlich erwähnt, kein statuarisches Werk war, sondern zur Gattung jener θαύματα gehörte, die in der schaulustigen und marktschreierischen Kaiserzeit so beliebt waren; ich brauche nur an den von Joppe nach Rom gebrachten Walfisch des Jonas zu erinnern [1]. Auf diesen bei Pausanias des breiteren besprochenen Triton, dessen auch von Aelian und Athenaios gedacht wird, haben nun zuerst Imhoof-Blumer (Numismat. Ztschr. IX 1877 S. 32) und ihm folgend E. Curtius (Arch. Ztg. XLI S. 255) und Wolters drei unter den Antoninen geschlagene Münzen der Tanagräer bezogen, welche eine Dionysosstatue unter einem von Atlanten getragenen Baldachin, im unteren Kreisabschnitt aber den Triton zeigen. Wir haben nun hier folgenden Sachverhalt: Pausanias erwähnt im Dionysostempel von Tanagra zweierlei als merkwürdig; erstens eine Dionysosstatue des Kalamis, die er durch den bestimmten Artikel (τὸ ἄγαλμα) als das Cultbild des Tempels zu bezeichnen scheint; zweitens einen Triton ohne Kopf, über dessen Standort er keine nähere Angabe macht, und der keine Statue sondern eine Mumie war Die Münzen zeigen eine Dionysosstatue als Tempelbild und einen Triton. Was liegt näher, als in der Pausaniasstelle und auf den Münzen die gleichen Gegenstände zu sehen? Dennoch erheben sich Schwierigkeiten. Zunächst reicht der Umstand, dafs Pausanias in der bei ihm so häufigen Form der rhetorischen Steigerung Dionysos und Triton zusammen nennt, nicht im Entferntesten zur Bekräftigung der wunderlichen, meines Wissens auf Münzen unerhörten, Verbindung von Statue und Rarität aus. Vor

---

[1]) Plin. N. H. IX 11 Detl., vgl. Kalkmann, Pausanias der Perieget S. 30.

allem aber mufs die Darstellung der Münzfigur zur Vorsicht mahnen. Denn dafs diesclbe nicht auf ein Werk des Kalamis bezogen werden kann, würde man wol auch schon vor Winters Sehrift übcr die jüngeren attisehen Vasen zugegeben habcn. Es bleiben dann aber nur zwei Möglichkciten: entweder sind bei Pausanias und auf den Münzen die Cultbildcr zweier versehiedenen Tempcl gemcint, — zu dieser Annahme, welehe auch die Identifieation des Triton in Frage stcllen würde, haben wir keinerlei Berechtigung; oder zur Zeit der Münzen, d. h. aueh zur Zeit des Pausanias, war nieht mehr die Statue des Kalamis, sondern ein Wcrk späterer Zeit als Cultbild aufgestcllt, — dann müfsten wir eine Versehlcppung dcs Kalamisbildes, etwa naeh Rom, annehmen, von der die Quelle des Pausanias noeh nichts wufstc. Auch der letztcre Fall würde uns für den Beweis der Identität des Triton auf der Münze und bei Pausanias einen Grund entziehen; denn wenn die Notiz über dic Statue und die über den Triton aus zwei verschiedenen Quellen stammtcn, was wir doeh dann annehmen müfsten, so hätten wir keinerlei Gewähr für eine engere Beziehung beider Schenswürdigkeiten aufeinander. Wir sind also bercehtigt, bei dem Versuehe, die Figur des Triton zu erklären, von der Statue ganz abzusehen. Nun wäre es an sich gar nicht unmöglich den Triton der Münze mit dem bei Pausanias zu identificiren, wenn sich hier nieht gleieh eine neue Schwierigkeit böte: bei Pausanias steht ausdrücklieh, der Triton habe kcinen Kopf mehr gehabt, was Aelians Quelle noch dahin ausführt, dafs dieser Teil der Mumie bereits ganz vermorseht gewesen sei; dagegen hat er auf allen drei Münzen deutlieh einen bärtigen Kopf. Man könnte versucht sein, die Lösung dieses Räthsels darin zu finden, dafs das Abfaulen des Kopfes doeh nur eine im Laufe der Zeit entstandene Zufälligkeit gewesen sei, um deren willen man die allgemeine Vorstellung dieses Wahrzeichens von Tanagra nieht zu ändern brauchte. Dem steht aber die von Pausanias erzählte Sage entgegen, welche bereits das Fehlen des Kopfes zum Ausgangspunkt nimmt, und dureh die dasselbe zur eharaktcristisehen Eigenthümliehkeit gerade dieses Triton wird: ein tanagräiseher Mann hat ihn abgesehnitten. Aus demselben Grunde ist Wolters' Erklärungsversuch unwahrsehcinlich; er meint, dic Münzen stellten der Deutliehkeit halber den Kopf mit dar, um »das Meerwunder, auf dessen Besitz Tanagra stolz sein durfte, in mögliehst deutlicher und überraschender Gestalt vor Augen zu führen«. Für das Meerwunder war aber gerade die Kopflosigkeit eharakteristisch geworden; und wenn man auf den Münzbildern den Kopf wegdenkt, so wird man sehen, dafs die Benennung Triton für den modernen Besehauer ebenso deutlich bleibt — wieviel mehr für den antiken, und jedenfalls noeh überraschender als ein Triton der gewöhnliehen Zusammensetzung aus mensehlichem Oberkörper und Fisehsehwanz. Aber aueh wenn dic Münzen den Kopf, weleher dem Wundertier in Tanagra fehlte, wegliefsen, — wäre ihre Darstellung darum zutreffend geworden? Hatte das ausgestopfte oder cinbalsamirte Ungetüm an dem Fischsehwanz vielleicht einen menschliehen Oberkörper und menschliehe Arme? Man sieht, aus den bisher gegebenen Beweisgründen läfst sieh dic Saehe nicht zum Austrag bringen.

Nun giebt es aber unter den zahlreichen Terracottaidolen, die in tanagräischen Gräbern gefunden sind, eines, das sich von allen anderen durch eine Eigentümlichkeit unterscheidet, welche es mit unseren Münzen und, wie Fröhner vorsichtig andeutet, mit Pausanias in eine gewisse Beziehung setzt. Es gelangte aus der Sammlung Barre in das Museum des Louvre und ist abgebildet Fröhner, *Catal. Barre* S. 61 no. 432 und Heuzey, *Terres cuites du Louvre* pl. 17, 1. Den Brustschmuck des hochaltertümlichen, brettartig gebildeten und mit rohen Andeutungen des Gewandes versehenen Idols bilden zwei symmetrisch einander gegenüberliegende Tritone, in sehr ähnlicher Stellung[2] wie die auf den Münzen. Der Einwand, dafs Triton, resp. Meergreis, oder wie man diese Gestalten nun benennen mag, häufig genug auf archaischen Monumenten, sogar schon auf Inselsteinen (vgl. Milchhöfer Anf. d. K. S. 84), vorkomme, man also eine besondere Beziehung hier nicht anzunehmen brauche, wäre nicht stichhaltig; denn unter den überaus zahlreichen Terracottaidolen kenne ich wenigstens kein einziges, das diese Darstellung trüge. Die Verdoppelung des Triton aus Gründen der Symmetrie findet ihre Analogie z. B. am amykläischen Thron, vgl. Paus. III 18, 10, wo zwei Tritonen der Echidna und dem Typhos, zwei ähnlichen Mischwesen, entsprechen.

In der Terracotta finden wir lange vor dem θαῦμα der Kaiserzeit einen Triton in Tanagra bezeugt, und auf eine frühere Existenz der Tritonsage in Tanagra deutet auch Pausanias: »die Tanagräerinnen feiern ein Dionysosfest und ziehen zur Vornahme religiöser Waschungen an den Meeresstrand. Wie sie sich nun im Bade tummeln, ersieht sie der lüsterne Triton und macht sich herzu; auf ihr Hilfegeschrei eilt Dionysos selbst herbei und besiegt den wilden Gesellen«. Wir haben hier ohne Zweifel eine Tempellegende vor uns, und zwar mufs dieselbe älter sein als das kopflose τάριχος, da sie von Kopfabschneiden oder auch nur Töten nichts weifs. Doch werden wir sie nicht für übermäfsig alt halten dürfen, da bereits die Auffassung der Tritonen als der Satyrn des Meeres vorwaltet[3]. Sieht man aber näher zu, so entdeckt man leicht die Elemente einer älteren Fassung. Der Gott Dionysos besiegt den Gott Triton: wir haben hier einen der vielen Fälle, in denen die Verdrängung eines älteren Cults durch einen jüngeren unter dem Bilde eines Kampfes der beiden Gottheiten dargestellt ist; da wird denn natürlich immer der Sieger als Bringer höherer Gesittung, werden die Unterliegenden als finstere Mächte oder tückische Kobolde dargestellt. Ist es doch nicht bei den Griechen allein so: wenn

---

[2]) Man vergleiche damit die ganz andere Darstellung des Triton auf Münzen von Itanos (B. Head *Historia numorum* S. 398 Fig. 253), besonders die häufige Silbermünze mit dem Adler, wo der Triton als Beizeichen fungirt. Er hat sonst auch meist Attribute, sei es den Dreizack wie auf den Münzen oder das Ruder, wie auf der Arch. Anz. 1851 S. 74 erwähnten Bronze der Sammlung Fejervary (vgl. auch Clarac. pl. 206, 208), oder Krebsscheeren am Kopf (vgl. Arch. Anz. 1852 S. 165), oder endlich die überaus häufige Muscheltrompete.

[3]) Dieser in der späteren Plastik häufigen Auffassung begegnen wir auch auf einem etruskischen Vasenfragment, welches das Liebespaar Tritun und Galatea zeigt (Inghirami *Mon. Etr.* V 55, vgl. Arch. Ztg. 1854 S. 221); es ist P. Weizsäcker (Roschers Lexikon S. 1586 ff.) entgangen.

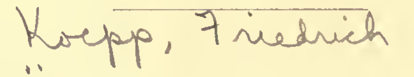
Odhin dem Christengott erliegt, so durchzieht er als wilder Jäger die Lüfte. Und nun das Schwimmbad der Bakchen im Meere! Sollte darin wirklich eine religiöse, eine Culthandlung bestehen können? Sollte nicht vielmehr etwa die Waschung eines Xoanon oder ein Opfer am Meeresstrande zu Grunde liegen? Das erste würde uns nicht weiter führen, dagegen läfst die zweite Annahme sogleich ein helles Licht auf den ursprünglichen ἅγιος λόγος fallen. Er dürfte etwa folgende Gestalt gehabt haben: Am Gestade des Meeres wird geopfert, natürlich dem Meeresgott; ob das ursprünglich Poseidon selbst war, und ob seine Hypostase Triton erst für den Besiegten eintrat, lasse ich unerörtert, doch will ich darauf hinweisen, dafs die Sage den Ahnherrn der Tanagräer Poimandros von Poseidon abstammen läfst. Da naht ein anderer Gott, Dionysos, er selbst dem Lande entsprossen und mit den Segnungen seiner Gaben sein Geburtsland beglückend. Ihm fliegen alle Herzen zu, und der alte Gott mufs seiner Macht das Feld räumen. Aus dem Poseidonfest wird ein Dionysosfest; nun opfert man nicht mehr am Gestade des Salzmeers, sondern in dem fruchtbaren rebenbekränzten Binnenland. Und so ward in Tanagra der Tempel des Dionysos errichtet.

Doch wir lesen bei Pausanias noch mehr; gleich hinter der eben besprochenen Sage folgt eine zweite, die mit der ersten schlechterdings nicht zu vereinigen ist. Diesmal bleibt dem Periegeten nicht wie bei der spartanischen Artemis (vgl. Robert Archäol. Märchen S. 149) der Gegensatz beider Versionen unbemerkt; er erklärt vielmehr seine Zustimmung zur zweiten Sage, deren Inhalt folgender ist: »Nicht Dionysos besiegt den Triton, sondern ein Krater duftenden Weines; mit diesem lockt ihn natürlich nicht Dionysos, sondern locken ihn die Tanagräer. Was hat er ihnen gethan? Die Bakchen angetastet? O nein, dann müfste ja Dionysos selber zu Hilfe eilen. Die Herden hat er ihnen geraubt und an Schifferkähnen Seeräuberei getrieben. Und wie er sich nun vom Köder locken läfst und selbstverständlich des Guten zu viel tut, was machen die Tanagräer da mit ihm? Ein Beherzter unter ihnen schneidet dem Ungetüm den Kopf ab, — und sieh, mein Sohn, hier ist seine Leiche ausgestellt; einen Kopf hat er nun natürlich nicht mehr, den hat der Tanagräer jedenfalls voll Abscheu ins Wasser geworfen«. Ich habe hier durch die Form der Erzählung schon meine Meinung angedeutet. Zu irgend einer Zeit, vermutlich im ersten Jahrhundert n. Chr. befanden es die tanagräischen Dionysospriester für gut, der wundersüchtigen Menge auch einen greifbaren Beweis jener Tempellegende zu geben. Einen wirklichen Triton hatten sie leider nicht vorrätig; so mufste denn der Walfisch herhalten, der freilich weder Menschenkopf noch Arme hatte. Aber das Fehlen der Arme fällt ja nicht so sehr auf, drum rasch den Fischkopf abgeschnitten und die Legende in verständiger und zeitgemäfser Weise interpretirt, und das Resultat wird nicht nur von Pausanias, sondern noch von manchem Andern mit gläubiger Miene nachgebetet worden sein.

Aus allen diesen Erwägungen gewinnt man die Überzeugung, dafs sowol das Terracottaidol als auch die Münzen im Allgemeinen ohne speciellen Bezug auf das τάριχος den Triton darstellen, über den in Tanagra von Alters her die Sage

berichtete, dafs dagegen das Ausstellen der Mumie eine rationalistische Umbildung der Sage zur Folge hatte, welche von der Kopflosigkeit des Ungeheuers ausging. Darstellungen, welche sich auf die Mumie, resp. auf die jüngere Legende beziehen, sind bisher nicht nachgewiesen[4].

Berlin. Konrad Wernicke.



DER URSPRUNG DES HOCHRELIEFS BEI DEN GRIECHEN.

Friederichs hatte das Flächenartige als das Charakteristische des ältesten griechischen Reliefs bezeichnet. Die ältesten Relieffiguren, so lehrte er, seien nichts weniger als »halbirte Menschen«, vielmehr sei jede Figur nur ein stehengeblibenes Stück einer Fläche, das sich deshalb auch mit kantigem Contour vom Grunde abhebe und der Hinzufügung der Farbe durchaus nicht entbehren könne[1].

Conze hat dann dargelegt, wie Relief und Malerei bei den Griechen engverbunden den gleichen Gang der Entwicklung durchgemacht haben, wie die altgriechische Malerei nach unserer Ausdrucksweise reliefartig, d. h. dem altgriechischen Relief verwandt, ja mit ihm fast identisch gewesen, wie das spätgriechische Relief bei der malerischen Durchbildung angelangt sei, welche auch die griechische Malerei erst allmählich und spät erreicht habe. Flach- und Hochrelief sollte man nur als verschiedene Stufen einer Reliefeintiefung auffassen, beide eher als eine besondere Art der Malerei, denn als einen Zweig der Plastik ansehen[2].

Overbeck hat die Geltung der Bemerkungen von Friederichs durch den Hinweis auf die Metopen von Selinus einzuschränken gesucht[3]. Conze's Ausführungen fordern dieselbe Einschränkung. Wenn ich diese im Folgenden zu geben und zu begründen suche, so bedarf es kaum der Bemerkung, dafs ich jene Ausführungen stets als bekannt und ihren Hauptsatz für einen wichtigen Zweig des Reliefs als erwiesen voraussetze. Er ist erwiesen für das Flachrelief. Aber Flachrelief und Hochrelief sind nicht wesensgleich[4].

[4]) »Ein geflügelter Triton in einen Aal ausgehend, hält beide Hände ausgestreckt gegen Hähne« auf einer sf Vase, den Panofka Arch. Ztg. 1847 S. 18* mit der Pausaniasstelle zusammenbringt, wird wol nur eine der gewöhnlichen Darstellungen des Schlangenmannes zwischen Tierfriesen der jüngeren korinthischen Vasen sein, vgl. Löschke, Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. Dorpater Progr. 1886 S. 10.

[1]) Bausteine[1] S. 19. [2] S. 17.

[2]) »Das Relief bei den Griechen« in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1882 S. 567 f.

[3]) Griech. Plastik[3] I S. 230 Anm. 43.

[4]) An Conze's Vortrag in der Sitzung der Arch. Gesellschaft vom 4. Januar 1881 (Arch. Zeitung 1881 S. 64 f.) schlofs sich eine Erörterung an, deren Inhalt nicht bekannt geworden ist. Hauck scheint in seinem schönen und lehrreichen Aufsatz »über die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs« (Preufs. Jahrbücher 56. 1885 S. 1 f.) Conze's Theorie von der Entwicklung des Reliefs ohne Vorbehalt anzunehmen (vgl. besonders S. 4); erst in einem Vortrag über perspectivische Elemente im Relief

Wer immer angesichts der ältesten Metopen von Selinus der Lehre Conze's vom Ursprung des griechischen Reliefs eingedenk gewesen ist, der kann sich nicht so leichten Herzens mit ihr abgefunden haben. Wolters sucht die Zweifel zu beschwichtigen durch die Versicherung, die Figuren seien auf ihrer Vorderseite durchaus flächenartig gehalten, obwol das Streben, sie in ihrer ganzen Rundung zu zeigen, sich nicht verkennen lasse[5]. Und doch hatte Brunn »die Modellirung der Form in ihrer Rundung« gerade für das Charakteristische der Metopen erklärt[6]. Auch P. J. Meier hatte das richtige Gefühl, dafs gerade hier das Flächenartige, wie er sich ausdrückt, überwunden sei, aber er liefs sich lieber den Glauben an das hohe Alter der Metopen rauben als denjenigen an die Theorie vom Ursprung des Reliefstils: sie sollen diesem Ursprung »nicht so nahe stehen wie man allgemein annimmt«[7]! Aber wer möchte glauben dafs diesen primitiven Werken eine Entwicklung vorausgegangen sei, durch welche die von Conze an jenem Grabstein des Glaukias und der Eubule erläuterte Technik zur Bildung solcher vollgerundeter Figuren hätte fortschreiten können?

Die Lösung ist eine andere. Die Metopen von Selinus haben mit der Malerei nichts gemein, von dieser zu jenen gibt es keine Brücke. Die Figuren sind in der That fast vollkommen gerundet; die Figur des Herakles z. B. »hängt nur in ihrem oberen Theil mit dem Reliefgrund zusammen, während die Beine frei abstehen und auch auf der Rückseite vollkommen ausgeführt sind«[8]. Selbst die Hinterbeine der Pferde sind vom Grund losgearbeitet. Die beiden Beine der Kerkopen sind deutlich geschieden: das beweist, dafs der Künstler sein Werk wie ein Rundwerk ansah. Das Streben die Figuren in ihrer vollen Rundung zu zeigen veranlafste ihn auch allein die Ohren und die Locken in eine so viel tiefere Ebene zu legen als das Gesicht. Wenn dennoch die, fast zu tiefen, Seitenflächen des Kopfes wenig modellirt sind, vielmehr alle Formen des Gesichtes sich in einer vorderen Fläche zusammendrängen, so spricht sich in dieser Eigentümlichkeit nur auf naive Weise der Wunsch aus, dem Beschauer, der das Werk seiner Aufstellung nach nur von vorn betrachten sollte, alles Wesentliche deutlich zu zeigen; ebendeshalb wurden auch die Ohren so abstehend gebildet.

Aber es ist nicht allein, nicht einmal in erster Linie die Höhe der Reliefserhebung bei so primitiver Kunststufe, welche diese Metopen von dem der Malerei verwandten Umrifsrelief wie durch eine tiefe Kluft scheidet. Die häufige Verwendung der Vorderansicht bei den Köpfen ist es, welche die Annahme eines Zusammenhanges durchaus unmöglich macht. Von neun oder zehn erhaltenen Köpfen

(1886 Juni-Sitzung der Arch. Gesellschaft) finde ich eine Andeutung, welche einen Einwand gegen jene Theorie enthält, den Vorschlag nämlich, in der Betrachtung des griechischen Reliefs Metopenrelief und Friesrelief getrennt zu behandeln.

[5]) Friederichs-Wolters S. 81. Nur mit den letzten Worten machte Wolters ein Zugeständnifs, während er in der Hauptsache Friederichs' Urteil beibehielt.

[6]) Athen. Mitth. d. Inst. VII 1882 S. 114.

[7]) Athen. Mitth. d. Inst. X 1885 S. 253, 1.

[8]) Benndorf, Metopen von Selinunt S. 46.

steht nur ein einziger im Profil[9], während in der Malerei und der mit ihr parallel gehenden Reliefbildnerei die Vorderansicht bis in späte Zeit äufserst selten ist[10]. Man hat wol gesagt, auf einer ganz frühen Stufe der Kunst sei sich der Künstler der Schwierigkeit, welche den späteren von Aufgaben wie der Darstellung des menschlichen Gesichtes von vorn abschreckte, noch gar nicht bewufst gewesen. Aber der Weg von der ersten Umrifszeichnung bis zur Bildung solcher Reliefs könnte auf keinen Fall ein so kurzer sein, dafs die Kunst sich nicht unterwegs der Schwierigkeit hätte bewufst werden müssen. Demjenigen dagegen der gewohnt war, Figuren in voller Rundung zu bilden, erschien es nicht schwer, auch im Relief, wenn er solches aus irgend einem Grund an die Stelle der Freisculptur treten liefs, die Gesichter von vorn zu zeigen. Indem er es aber fast ausnahmslos that, gab er zugleich dem naiven Wunsche nach Deutlichkeit nach, von dem ich bereits gesprochen habe, demselben, der ihn auch veranlafste, die Köpfe etwas vorwärts zu neigen, damit sie dem Beschauer voll ins Gesicht blickten[11].

Weniger Gewicht möchte ich legen auf die Darstellung des Viergespannes in der Vorderansicht, weil diese ein Problem ist, an welchem auch die Malerei schon früh sich versucht hat, um so früher, je gröfsere Schwierigkeit auch die Seitenansicht eines Viergespannes dem Zeichner bot. Beachtenswert ist aber, dafs auf den Vasenbildern, welche die Vorderansicht eines Gespannes bieten, der Lenker fast immer ganz unpassend den Kopf zur Seite wendet: so sehr scheute man sich vor der Aufgabe das Antlitz in Vorderansicht zu zeichnen[12]. Die Profilstellung der Füfse hingegen bei einer sonst von vorn dargestellten Figur, wie der »Athena« der Perseusmetope, wurde nicht etwa gewählt um das Heraustreten vorragender Theile aus der Fläche zu vermeiden — da hätten wir sonst den sogenannten Reliefstil[13]! — sondern einzig der Deutlichkeit zu Liebe. Denn ein Fufs von vorn gesehen erscheint in schwer verständlicher Verkürzung. Dafs man die Füfse der Figuren von unten gar nicht sah, kommt dagegen nicht in Betracht.

Ich ziehe den Schlufs. Wie das Flachrelief der alten Grabsteine nichts anderes ist als Malerei, so sind die Relieffiguren dieser ältesten Metopen nichts anderes als Rundfiguren vor einen Hintergrund gestellt. Wie dort dürfen wir auch hier das Älteste für das Ursprüngliche halten. Die Stele des Aristion und die ältesten Metopen von Selinus stehen den Anfängen des griechischen Reliefs gleich

[9]) Benndorf T. IV 1. Ich vermute, dafs wir in den beiden nach Benndorfs Zeugnifs zusammengehörigen Fragmenten Reste derselben Scene der Iliupersis haben, welche Löschcke auf der Spartanischen Basis erkannt hat. Dargestellt war eine Frau, welche von der linken Hand einer (männlichen) Figur im Nacken gepackt wurde, dann ein Mann von links anspringend (oder nach Art der Medusa laufend), ein Schwert in der Rechten: also Menelaos und Helena.

[10]) Schöne, Griechische Reliefs S. 21.

[11]) Ebenso dachten auch die Künstler des mittelalterlichen Archaismus und verliehen dadurch figurenreichen Darstellungen ein so auffallendes Ansehen: man denke nur an die Broncepforten des Domes zu Hildesheim. Vgl. auch Furtwänglers Bemerkungen zur Stele von Chrysapha: Sammlung Saburoff T. I.

[12]) Wenn indessen das Visir eines korinthischen Helms das Gesicht zum gröfsten Theil verdeckte, konnte man sich eher dazu entschliefsen: Gerhard A. V. II 105 f.

[13]) P. J. Meier a. a. O. S. 250, 1.

nahe. Ein doppelter ist also der Ursprung desselben. Flachrelief und Hochrelief sind ihrer Herkunft wie ihrem Wesen nach verschieden: jenes mag man eine besondere Art der Malerei nennen, dieses ist ein Zweig der Plastik. Beide scheinen in ihren Anfängen keine eigenen Gesetze zu haben, sondern an denen der verwandten Kunstgattungen theilzunehmen — wie hätte es auch anders sein sollen? Mit Recht nennt Conze das griechische Relief »nicht etwas so in sich Einheitliches«, mit Recht »nicht etwas so für sich Gesondertes«, wie wir es uns zu denken gewohnt seien. Aber nach zwei Seiten ist es nicht für sich gesondert. Nach der einen hat das Conze erläutert; nur von der zweiten ist hier die Rede. Erst wenn man beide Seiten ins Auge gefafst hat, erkennt man Conze's ersten Satz in seiner vollen Wahrheit[14].

Dafs es gerade Metopen sind, an denen uns dieses Hochrelief zuerst entgegentritt, ist kein Zufall — wenn die Metope des dorischen Tempels wirklich einmal ein offener Raum gewesen ist. Das ist aber nicht lediglich ein Postulat der Theorie des dorischen Baustiles, sondern, für den Philologen wenigstens, eine Thatsache: Euripides mufs noch Tempel mit offenen Metopen gekannt haben[15]. In diese offenen Metopen, dürfen wir vermuten, wird man einst Figuren gestellt haben. Am eigentlichen Tempelhaus hatten die Metopen zugleich den Zweck der Fenster; am äufseren Fries des Peripteros, an dessen Priorität ich trotz Semper[16] nicht glauben kann, waren sie als solche überflüssig. Hier wird man sie deshalb zuerst geschlossen haben[17]. Nur einen Schritt weiter ging man dann, als man an die Stelle der Einzelfiguren vor einem Hintergrund ein Hochrelief setzte. Damit war die neue Erfindung gemacht[18]. Und diesen Ursprung verläugnen auch die Metopen des Parthenon und des sogenannten Theseion so wenig wie diejenigen der jüngeren Tempel von Selinus und die von Olympia. Es pafsten auch nur solche kräftig modellirte, aus starken Schatten hervortretende Figuren zu den Architekturformen des dorischen Tempels. Friederichs zwar begründet die Eigenart des ältesten Reliefs, wie sie ihm erscheint, damit, dafs es sich der Architektur, an der es sich befindet,

14) Auch ich spreche nur vom Steinrelief. Denn beim Metallrelief geht, wie Conze bemerkt, die Flächenbewegung von vornherein auf erhabene Modellirung aus. Deshalb finden wir bei Werken, die ihren Stil von der Metalltechnik herleiten, wie z. B. den Säulenreliefs vom alten Tempel zu Ephesos, schon früh ein Hochrelief, das von der Entwicklung des Metopenreliefs unabhängig ist, freilich auch an Reliefehebung hinter diesem wol stets beträchtlich zurückgeblieben ist; denn aus technischen Gründen wird man beim Metallrelief die Figuren nicht so weit herausarbeiten, als diefs beim Metopenrelief hergebracht war. Es würde sich empfehlen statt zwei vielmehr drei Stufen der Reliefehebung zu unterscheiden: Flachrelief, Hochrelief und Freirelief oder wie man das Metopenrelief nennen will.

15) Iph. Taur. v. 113 vgl. Orest. v. 1371. Um dieses Zeugnifs zu entkräften bedarf es ganz anderer Beweise als Semper (Stil II² S. 388,2) vorbringt. S. Bötticher, Tektonik der Hellenen² S. 210. Krell, Gesch. d. dor. Styls S. 35. Jenes Postulat ist unabhängig von Bötticher's Erklärung des Wortes μετόπη; gegen Doerpfeld's Erklärung aber (Mitth. d. Inst. VII 1883 S. 157 f.), welche es in sein Gegentheil verkehrt, hat Keil (Hermes XIX 1884 S. 159,2) mit Recht Einspruch erhoben.

16) Stil II² S. 390.

17) Bötticher a. a. O.

18) Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dafs sich noch andere Anlässe zu derselben (bei Aufstellung von Statuen vor Wänden) denken lassen.

unbedingt unterordne und aufs Engste assimilire; eben darum bleibe es Fläche, während die ganze spätere Entwicklung des Reliefs darauf gerichtet sei, die Plastik vom architektonischen Hintergrund zu lösen und selbständiger zu machen[19]. Wäre von den Wandflächen ägyptischer oder assyrischer Bauwerke die Rede oder auch von den Palastfassaden der Renaissance[20], so möchte diese Begründung, wie die Thatsache, welcher sie dienen soll, bestehen. Aber in der griechischen Architektur, zumal der dorischen, spielt die Fläche fast gar keine Rolle, am wenigsten an denjenigen Bautheilen des dorischen Tempels, an welchen der plastische Schmuck sich ausgebildet hat.

Selbst der Giebel erschien mit seinem weit vorspringenden Gesims mehr als Nische denn als Fläche, und sein Figurenschmuck konnte kräftiger Schattenwirkung nicht entbehren, wenn auch Bemalung die Umrisse der Gestalten deutlich genug hätte hervorheben können: man wollte nicht Umrisse sehen, sondern plastische Formen. Deshalb konnte man das Giebelfeld nicht mit einem Flachrelief ausfüllen, sondern man stellte Gruppen von Statuen vor der Wand des Tympanon auf: man übertrug den Schmuck der Metopen auf das Giebelfeld. So war es bei allen grofsen Tempeln, von deren Giebelschmuck wir Überreste besitzen oder die Spuren noch sehen[21]; so war es, nach Studniczka's schöner Entdeckung, schon bei dem Pallastempel, welchen Peisistratos auf der Burg von Athen gebaut hat[22]. Aber nicht von Anfang an, sagt man, sei es so gewesen. Zuerst habe man die Giebel mit Flachrelief ausgeziert, dann mit Hochrelief, endlich mit Statuengruppen. Defs seien Zeugen das archaische Giebelrelief von der Akropolis und der Giebel des Schatzhauses der Megarer zu Olympia. So hat P. J. Meier die Entwicklung dargestellt[23]. Aber das Flachrelief des Hydragiebels mufs ich, nach dem was oben gesagt ist, durchaus für eine Ausnahme halten, die erklärt wird durch die Schwierigkeit, welche das schlechte Material — attischer Muschelkalk — der Bearbeitung als Hochrelief oder als Freisculptur entgegensetzte. Auch Meier gibt zu, dafs das Flachrelief nur an einem Giebel von so kleinen Verhältnissen angebracht werden konnte[24]; nun aber ist nicht anzunehmen, dafs die Giebelfelder kleiner Tempel vor denjenigen der grofsen den Figurenschmuck erhalten haben: vielmehr hat man mit Recht daraus, dafs ein so kleines Heiligtum desselben nicht entbehrt, auf seine Verbreitung geschlossen. Dafs es gerade ein attisches Werk ist, welches uns den Giebelschmuck in einer von der gewöhnlichen abweichenden, an die Malerei erinnernden Form darbietet, scheint mir bedeutsam zu sein. Gerade in Attika hatte die Malerei vor der Plastik offenbar einen grofsen Vorsprung, und es ging diese bei jener in die Lehre. Das beweist uns vor allem die Entstehungsgeschichte des Grabreliefs, die Conze geschildert hat.

19) Bausteine[1] S. 19. [2] S. 17.

20) Man denke an Pal. Spada in Rom und ähnliche Gebäude s. Burckhardt, Cicerone[5] II 1. S. 235.

21) Ausnahmsweise erscheint, wo die Tiefe des Tympanon nicht ausreichte, das Relief neben der Freisculptur, wie an den Gespannen des Ostgiebels von Olympia.

22) Mitth. d. Inst. XI 1886 S. 185f.

23) Vgl. auch Trendelenburg in Baumeisters Denkmälern Art. Pergamon S. 61.

24) a. a. O. S. 253f.

Wenn aber die Verwendung des Flachreliefs in der Giebelsculptur eine Ausnahme ist, welche von dem Weg der natürlichen und historischen Entwicklung abliegt, so fällt die Annahme der Priorität des Hochreliefs vor der Freisculptur in sich selbst zusammen — nicht weil das Metopenrelief den umgekehrten Weg genommen hat, sondern weil dieser umgekehrte Weg der einzig naturgemäfse ist. Denn so sehr ist dieses Hochrelief nur das Surrogat der Freisculptur, dafs diese als das frühere angesehen werden müfste, selbst wenn der älteste Giebelschmuck — aus irgend welchen äufseren Gründen — vielleicht als Hochrelief gearbeitet gewesen sein sollte. Solche äufsere Gründe — die geringen Dimensionen und die Natur des Materiales — reichen bei dem Giebel des Megarer-Schatzhauses vollkommen hin, um die Wahl des Reliefs zu erklären. Dafs dieses Werk für uns, nach dem Relief von der Akropolis, das älteste Beispiel des Giebelschmuckes ist, braucht darum kein Zufall zu sein, weil die älteren Giebelgruppen aus einem vergänglicheren Material bestanden haben werden. Mit Glück, wie mir scheint, ist denn auch der Versuch gemacht worden, wenigstens in unserer literarischen Überlieferung ein noch älteres Werk dieser Art nachzuweisen. Purgold hat in den beiden von Pausanias erwähnten, zu dessen Zeit auseinandergerissenen und an verschiedenen Orten der Altis aufbewahrten Gruppen des Theokles und Dontas, Gruppen von reich verzierten Holzstatuen, von welchen die eine des Herakles Abenteuer bei den Hesperiden, die andere seinen Kampf mit Acheloos darstellte, den uralten Giebelschmuck des olympischen Heraion erkannt[25].

Sehr begreiflich wäre es, wenn die Giebelverzierung, wo die Maafse und das Material es erlaubten, an der Freisculptur festgehalten hätte, welche man früh von der Metope auf den Giebel übertragen hatte: denn während bei jener den Übergang zum Relief praktische Gründe empfahlen, wäre derselbe bei diesem meist eine Erschwerung der Arbeit des Steinmetzen wie des Maurers gewesen.

Doch es mag verwegen sein, in scheinbarem Widerspruch gegen unsere Überlieferung, so spärlich sie ist, über dieselbe hinaus eine Vermutung zu wagen! Das aber scheint mir sicher: das Hochrelief der Metopen mufs dem Flachrelief der ältesten Grabstelen gegenübergestellt werden. Damit sind die beiden Ausgangspunkte des griechischen Steinreliefs bezeichnet. Den Bereich einer jeden von beiden Gattungen zu umschreiben, die Übergänge von einer zur anderen zu verfolgen ist schwerer, als beider Ursprung nachzuweisen. An der Metope erscheint die eine, an der Grabstele die andere mehr oder weniger rein und deshalb leicht kenntlich. Ja das Metopenrelief bewahrt, mit Ausnahme der späten Metopen von Ilion, seine Eigenart. An die Stelle der Flachrelief-Stele aber tritt in späterer Zeit der sogenannte Naïskos. Dafs das Flachrelief von der ursprünglich ganz ebenen Bildung allmählich zu stärkerer Modellirung fortschritt, wie das Conze geschildert hat, ist unzweifelhaft. Mit Recht hat auch Brückner den Ursprung des Naïskos in der Entwicklung der eigentlichen Stele selbst gesucht[26]. Aber niemals würde aus dem Flachrelief der Aristion-Stele

[25]) 1886 Juli-Sitzung der Arch. Gesellschaft: Wochenschrift für kl. Philologie III 1886 Sp. 1111.

[26]) Ornament und Form der Attischen Grabstelen (Strafsburg 1886) S. 72f.

jene »wundervoll in der Schwebe zwischen Freisculptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise« geworden sein, wäre das Vorbild des an der Metope ausgebildeten Hochreliefs nicht gewesen, dessen Einflufs an einem Punkte die Entwicklung der Stelenform gewissermafsen durchkreuzte und in eine neue Bahn lenkte.

Die drei Gattungen des Metopen-, Stelen- und Friesreliefs umfassen alle Einzelerscheinungen — wenn ich mit Recht das Giebelrelief der Gattung der Metopen untergeordnet habe. Auch das Friesrelief hat den Einflufs des Metopenreliefs erfahren. Davon ist zum Schlufs noch ein Wort zu sagen. Wie dunkel Herkunft und Entwicklungsgeschichte des Friesreliefs auch sein mag, jene mufs von derjenigen des Metopenreliefs principiell verschieden sein, und diese kann unmöglich auf geradem Wege zu einem Hochrelief geführt haben, wie der Fries des sogenannten Theseion und derjenige des Niketempels es zeigen[27]. Metope und Stele verläugnen, jede in ihrer Weise, den Reliefgrund; beim Friesrelief hat derselbe tektonische Bedeutung und dürfte nicht in gleicher Weise negirt werden. Der bildnerische Schmuck mufs, wie Brunn sagt, »auf die einheitliche Fläche aufgetragen, aufgesetzt« oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, aus ihr herausgetrieben werden[28]. Insofern ist das Architravrelief von Assos dem ionischen Fries verwandt, und bei ihm hat man ja gerade an die Bekleidung einzelner Bautheile mit getriebenen Metallplatten erinnert. Zu einem kräftig modellirten Relief konnte man so geführt werden, nicht aber zu jenem freien Hochrelief (s. o. Anm. 14). Als man zum ersten Mal am dorischen Tempel den Zophoros anbrachte, verlegte man seine tektonische Function gewissermafsen hinter die reliefgeschmückte Fläche. Man dachte sich die Triglyphen und Metopen durch einen teppichartigen Streifen verkleidet und schmückte diesen dementsprechend mit einem Flachrelief, unter welchem die Regulae der Triglyphen stehen blieben[29]. Das war am Parthenon. Wenig später, am sogenannten Theseion, entfernte man diese Reminiscenz an den dorischen Triglyphenfries und machte durch ein lesbisches Kymation den Figurenfries zum getragenen und vermittelnden, nun auch seinerseits wieder tragenden Glied. Aber man nahm dafür die Reliefweise der Metopen, an deren Stelle der Fries getreten war, in diesen auf und übertrug sie, wiederum wenig später, am Niketempel, auch auf den Fries eines ionischen Bauwerks. Man hat die directe Einwirkung der Metopen des Parthenon in den Darstellungen des Theseionfrieses längst zu erkennen geglaubt. Sie ist wol allgemein anerkannt, seitdem architektonische Beobachtungen die Priorität des Parthenon gesichert haben[30]. Aber es ist bemerkenswert, dafs nicht nur die Typen der Darstellung, sondern die ganze Reliefweise von jenen Metopen abhängig ist.

Friedrich Koepp.

---

[27]) Sehr verschieden davon ist das zwar hohe aber doch flächenmäfsig behandelte Relief am Mausso-leum.

[28]) Brunn im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsammlungen V 1884 S. 274. Vgl. »Über tektonischen Stil« in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1884 S. 540.

[29]) Brunn a. a. O. S. 273.

[30]) Dörpfeld, Mitth d. Inst. IX 1884 S. 336.



HETAERE KALLIPYGOS.

Die überaus zierliche Wiederherstellung des dichterischen Originals, welches in Prosa aufgelöst und versteckt im 39. Hetaerenbriefe des Alkiphron erhalten ist, hat Kock uns kürzlich wiedergeschenkt (Hermes XXI S. 406ff.) und dabei die Aufmerksamkeit wieder einmal auf die sog. Venus Kallipygos im Neapeler Museum gelenkt. »Sogenannte« — denn Kock betont, wie mir scheint, mit vollem Recht, nach Vorgang von Bernoulli (Aphrodite S. 341ff.), Furtwängler (Roscher Mythol. Lexikon S. 418f.) und Anderen, dass uns Nichts zwingt in diesem ebenso bekannten, als trefflich gearbeiteten Marmorbilde die hehre Göttin der Schönheit zu erkennen. Es ist vielmehr nur eine übermüthige Hetaere dargestellt, welche sich unsern Blicken schamlos und zugleich naiv bloſsstellt. Das gewiſs nur kleine Heiligthum der »Aphrodite Kallipygos« in Syrakus, von dem Athenäus (p. 554c d) zu berichten weiſs, wird schwerlich eine solche Darstellung der Göttin aufgewiesen haben; jedenfalls blieb die Statue vereinzelt und localisiert, während die Symposionscene bei Alkiphron uns auf den Kreis hinweist, in dem dergleichen Schaustellungen durchaus nicht selten gewesen sein werden.

Ein Zeugniſs dafür bietet eine Vasendarstellung aus S. Agata de' Goti, welche sich gleichfalls im Neapeler Museum findet und bisher noch nicht veröffentlicht ist (Vasenkatalog no. 2855); die verkleinerte Abbildung erfolgt hierbei.



Die Zeichnung ist flott und sicher, in der gewöhnlichen Art der späteren unteritalischen Malerei, die Ausführung mit weifser und gelber Deckfarbe überladen: so sind gelb z. B. die Haare der Frau, die Schale und die Trinkhörner auf dem Tisch; weifs dagegen sind die Kränze, die Hypothymiades, das eine Kopfkissen, der Kottabosständer, die Maske, der Baum u. a. mehr; weifs ist auch das Nackte der Hetäre — λευκῇ ἀπὸ γλουτῶν ἤνθεεν εὐαφίη (Anth. pal. V 35, 4). Dargestellt ist eine Scene des Symposions. Auf einer hochgepolsterten Kline liegen zwei Jünglinge, mit Kränzen und Hypothymiades geschmückt, unterwärts im Mantel; der Eine hält eine Trinkschale in der Linken, der Andere einen Zweig. Vor ihnen steht ein rundes Tischchen, mit verschiedenen Trinkgefäfsen auf und unter ihm; an ihm lehnen zwei Flöten. Neben der Kline gewahren wir einen Kottabosständer; oben hängt eine weifsbemalte Maske. Auf der Erde endlich liegen und oben hängen überall zur Raumfüllung Zweige; rechts schliefst ein belaubter Baum die Darstellung ab — unwillkührlich denkt man an die Beschreibung bei Alkiphron, deren poetische Vorlage nach Kock's Herstellung etwa so lautete:

οἵων τε χαρίτων πλῆρες· ᾠδαί, σκώμματα,
πότος, στέφανοι, τραγήματ'. ἦν ὑπόσκιος
δάφναισιν ἡ κατάκλισις· κτλ.

Noch mehr aber erinnert an Alkiphron und seine Komödienvorlage das Gebahren der Hetaere, welches der Symposionscene der Vase vorläufig einzig eigenthümlich ist: sie hat, der Kline ihre Rückseite zuwendend, mit beiden Händen den langen dorischen Schlitzchiton hinten hoch emporgerafft und zeigt nun ihre εὐπυγία den beiden Jünglingen, welche solchen Anblick neugierig und erstaunt geniessen. Die Übereinstimmung mit der sog. Venus Kallipygos ist schlagend; der Hauptunterschied liegt in der Haltung des Kopfes, den die Marmorfigur selbstgefällig und freudig auf ihre Rückseite hinunterrichtet. Dadurch wird die Darstellung des Marmorbildes, das als Einzelstatue gedacht ist, abgerundeter und zugleich naiver, während die Hetaere des Vasenbildes eitel und frech das Gesicht zu den Männern umdreht, um die Wirkung ihres Thuns und ihrer Körperformen auf die Zuschauer zu beobachten: ἰδού, σκόπει τὸ χρῶμα ὡς ἀκήρατον!

Auf einer anderen Vase, die sich früher in der Hope'schen Sammlung fand (Arch. Anzeig. 1849 S. 98f.), ist dies Hetaerenmotiv auf eine Bacchantin übertragen, welche einem ithyphallischen Satyr gegenübersteht. Hetaeren und Bacchantinnen berühren sich ja häufig genug im Geniefsen und im Äufsern roher Sinnlichkeit, und so hat eine Baccha Kallipygos ebenso wenig auffälliges als eine Hetaere Kallipygos, während uns nichts berechtigt, die schaumgeborne Aphrodite in diesem Hetaerenmotiv dargestellt zu finden — die Cameodarstellung eines Parisurtheils bei Zannoni *Gal. di Firenze* XXII 2 = Overbeck Sagenkr. XI 7 ist meiner Ueberzeugung nach modern.

Halle a. S. H. Heydemann.

ZUM
SARKOPHAGRELIEF IN DER VILLA ALBANI,
ZOEGA BASS. I, 52.
(HOCHZEIT DES PELEUS UND DER THETIS.)

Auf dem in der Villa Albani befindlichen Sarkophagrelief, welches die Hochzeit des Peleus und der Thetis darstellt, schreitet hinter den vier Horen und dem Hesperus ein bekränzter Jüngling in phrygischer Kleidung mit Fackel und Krug. Über die Bedeutung dieser Figur sind seit langer Zeit die Meinungen der Archäologen geteilt. Winckelmann (*mon. ined.* n. 111) sah in ihr den Hymenäus, Zoega (*bass.* I p. 253) einen Sclaven des Peleus, Millin (*G. M.* 152, 551) den Comus, Panofka (*rech. sur les noms vérit.* p. 8) einen λουτροφόρος. Wieseler schliefslich (Dkm. II 75 n. 961), der die ganze Darstellung auf die Hochzeit des Cadmus und der Harmonia bezogen wissen wollte, erklärte den in Frage stehenden Jüngling für einen Sclaven oder Freund des Cadmus, der durch sein Gewand die asiatische Herkunft des Bräutigams andeute. Winckelmanns Erklärung ist von den meisten neueren Forschern angenommen, und ich selbst habe mich ihr in meiner Dissertation *de Hymenaeo et Talasio, Kiliae* 1886 p. 66 angeschlossen, wobei ich für die asiatische Tracht des angeblichen Hymenäus auf die von Stephanus s. v. Ἀσκάλων überlieferte Sage hinwies, welche den Hochzeitsgott als Vater des Tantalos und Ascalos kennt. Indessen sehe ich mich jetzt veranlafst, von dieser Deutung abzustehen und eine andere passendere vorzuschlagen. Ich nenne den Jüngling Ganymedes, gestützt auf Euripides Iph. Aul. v. 1040 sq.

ὅτ' ἀνὰ Πήλιον αἱ καλλιπλόκαμοι
Πιερίδες ἐν δαιτὶ θεῶν
χρυσεοσάνδαλον ἴχνος
ἐν γᾷ κρούουσαι
Πηλέως εἰς γάμον ἦλθον,
μελῳδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδαν
Κενταύρων ἀν' ὄρεσι κλέουσαι
Πηλιάδα καθ' ὕλαν·
ὁ δὲ Δαρδανίδας, Διὸς
λέκτρων τρύφημα φίλον,
χρυσέοισιν ἄφυσσε λοιβὰν
ἐν κρατήρων γυάλοις,
ὁ Φρύγιος Γανυμήδης.

Der vorgeschlagenen Deutung steht nichts entgegen; phrygische Tracht und Krug sind specifische Kennzeichen des Ganymedes, Kranz und Fackel durch die Situation bedingt.

Kiel. Dr. R. O. Schmidt.

BIBLIOGRAPHIE.

Bädeker Mittel-Italien und Rom. 8. Aufl. mit 8 Karten und 31 Plänen. Leipzig 1886.

Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. München, Oldenbourg. Lief. 38—40.

H. Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern. Vierter Band, zweite Abtheilung. Leipzig. 629 S. 8⁰.

H. Brunn Über die Ausgrabungen der Certosa von Bologna, zugleich als Fortsetzung der Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. (Abh. d. k. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl., XVIII. B, 1. Abth.) München 59 S. 4⁰.

Cartault Sur l'authenticité des groupes en terre cuite d'Asie Mineure. Macon. 30 S. 7 Taf. 4⁰.

Catalogue des Objets antiques trouvés à Arsinoé de Chypre, sculptures, inscriptions, poterie, terres cuites, bijoux. Vente Drouot. Paris. 39 S. 8⁰. (Unter Leitung von Max Ohnefalsch-Richter bei Polis tis Chrysochou 1885 und 1886 ausgegrabene Gegenstände.)

[F. v. Duhn] Kurzes Verzeichnifs der Abgüsse nach antiken Bildwerken im archäologischen Institut der Universität Heidelberg. Heidelberg. 74 S. 8⁰.

Fleury Une statuette équestre en bronze de l'époque galloromaine. Mamers. 14 S. 2 Taff.

C. Friederichs Matronarum monumenta. Diss. inaug. Bonn 1886. X und 49 S. 8⁰.

A. Furtwängler Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland. Berlin. 15. Lief. (Schlufs). 112 S. 10 Taff. Fol.

F. Gache et H. Dumény Petit manuel d'archéologie grecque d'après J. P. Mahaffy. Paris.

P. Gardner Catalogue of Greek Coins in the British Museum. Peloponnesus (excluding Corinth). London. 230 S. 37 Taff.

Guillaume L'histoire de l'art et de l'ornement. Paris. 139 S. 77 Abb.

Hülsen Ein Monument des vatikanischen Museums. 2. Programm des Progymnasiums zu Grofs-Lichterfelde. Progr. n. 76. 12. S. 4⁰ mit Tafel. (Grabstein eines Bienenzüchters.)

Alb. Kuhn Roma. Die Denkmäler des christlichen und heidnischen Roms in Wort und Bild. Einsiedeln, Benziger. Lief. 1. 2.

De Lagrèze Une visite à Pompéi. Paris. 237 S. mit Abb.

De Lorenzo Le scoperte archeologiche di Reggio di Calabria nel secondo biennio di vita nel museo civico. (sec. relaz.) Reggio di Calabria. 67 S. 2 Taff.

Maître La station romaine de Mauves (Loire-Inférieure). 15 S. 8⁰.

A. Michaelis Die Bildnisse des Demosthenes. Sonderabdruck aus A. Schäfer, Demosthenes und seine Zeit. 2. Ausg. Leipzig. Teubner. 30 S. 3 Taff. 8⁰.

[A. Michaelis] Verzeichnifs der Abgüsse griechischer und römischer Bildwerke im kunstarchäol. Institut der Kaiser-Wilhelms-Universität Strafsburg. Strafsburg. VI u. 69 S. 8⁰.

Eug. Muntz Les antiquités de la ville de Rome aux XIV—XVI siècles. Paris, Leroux. 8⁰.

Oberhummer Akarnanien, Ambrakia, Amphilochien, Leukas im Altertum. München, Ackermann. XVIII und 330 S. 2 Karten. gr. 8⁰.

Ohlenschlager Die römische Grenzmark in Baiern. München. 4⁰.

Perrot et Chipiez Histoire de l'art dans l'antiquité. T. 4. (Sardaigne, Judée, Asie Mineure.) Paris, Hachette. 833 S. 395 Abb. VIII Taff. 4⁰.

P. da Ponte Federico Odorici. Brescia. 83 S. 8⁰. (Mit einem Verzeichnisse der Schriften, von denen indessen nur sehr wenige das Alterthum berühren.)

Edw. Robinson Descriptive Catalogue of the casts from Greek and Roman sculpture. Museum of fine arts. Boston 1887. 199 S. 8⁰.

Fr. Scblie Gypsabgüsse antiker Bildwerke im grofshcrzogl. Museum zu Schwerin. 345 S. 8°. (Im Anbange auch 8 antike Skulpturen.)

J. Schneider Dic altcn Heer- und Handelswege der Germanen, Römcr und Franken im deutschen Reiche. 5. Heft. Leipzig, Weigel. 23 S. gr. 8°.

O. Seemann Tbe mytbology of Greece and Rome. With special referenee to its use in art. Ed. by Bianchi. London, Chapman. 272 S. 64 Abb.

J. de Witte Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert. Paris. LXXX und 187 S. 36 Taff.

J. de Witte Notice sur François Lenormant. (Annuaire de l'acad. roy. de Belgique XXXIII.) Bruxelles. 49 S. 8°. (Mit dem Verzeichnisse dcr Sehriften Lenormants.)

Wörner Kunstdenkmäler im Grofsherzogtum Hessen, Provinz Rbcinhessen, Krcis Worms. Darmstadt, Bergsträsser. 304 S.

The Academy.

No. 782. 783. Discovery of a roman altar at South Shields p. 314. 332.

Anzeiger dcr Kais. Ak. d. Wiss. zu Wien 1887.

VII, 9. März. O. Benndorf über die Niobe am Sipylos als Naturspiel im Felsen und das Felsenreliefbild Stark Niobe Taf. I als das bei Paus. III, 22, 4 erwähnte Kybelebild. Herr M. Schweistbal glaubt das Naturspiel wieder gefunden zu baben und stellt pbotograpbische Aufnahmen in Aussicht. [Diese sind der Red. mit brieflicber Erläuterung von Herrn Humann zugegangen, sebeinen die Sacbe aber nicht zur Evidenz zu bringen.]

The Athenaeum.

No. 3102. W. Lead, Notes from Atbens. S. 486.

No. 3106. Thc temple of Jupiter Olympius. S. 615.

Atti della reale Accademia dei Lincei. Anno 284. Serie IV. Vol. III.

Fasc. 4. Fiorelli, Notizie delle scoperte di anticbità del mese di gennaio. S. 155 f.

Barnabei, Di un nuovo bronzo del giuco del cottabos. S. 164.

Fasc. 5. Fiorelli, Notizie delle scoperte di anticbità del mese di febbraio. S. 227 f.

Atti della società di arebeologia e belle arti per la provincia di Torino. Vol. V.

Fasc. 1. A. Fabretti, Atti della società (1883—1886) S. 9—29. 9 Abb.

V. Scati, Studi sulle antiquità Aequensi. S. 30—54. 5 Abb.

Atti e memorie della R. Deputazione di storia Patria per le provincie di Romagna. 3. Serie, Vol. V. Bologna 1887. 8°.

Fasc. 1. 2. Gennaio-Aprile.

Gozzadini, Giov. Di un sepolcro, di un frammento plastico, di un oggetto di bronzo dell' epoca di Villanova, scoperti in Bologna.

Brizio, E. L'ovo di Leda sopra un vaso dipinto trovato in sepolcro etrusco presso Bologna.

Bote für die sehönen Künste (russiseb). Petersburg. Bd. V. 8°.

Heft 1. G. Kieseritzky, Über die Apbrodite von Gatschino in dcr Ermitage. Parischer Marmor, 1,80 m bocb, von ausgezeiebneter Arbeit; Kopf zugebörig; 1768 aus Rom exportirt (Bertolotti in Gori's Arcbivio etc. II p. 223); Fortentwicklung des Typus der kapitolinischen Apbrodite; Replik der Kopf im Mus. Cbiaramonti n. A. 513; Übereinstimmung vermuthlich auch in den Massen, da naeb Visconti und Guattani (Mus. Chiaram. tav. XXVII) die Proportionen des letztgenannten Kopfes einer Statue von 8 palmi Höhe entsprechen, also den 1,80 m der Petersburger Statue.

Bulletin de Correspondance Hellénique. Année XI.

Mars. M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Fragments de statues archaiques. S. 177—200. pl. VIII, XII.

H. Lechat, Fouilles au Pirée sur l'emplacement des fortifications antiques. S. 177—200 mit Plan.

Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata. Anno IX.

Dicembre. Le Gemme del Museo di Spalato. S. 197—199.

Elenco di acquisti fatti dal Museo di Spalato negli anni 1884, 1885, 1886. S. 199—201.

Anno X.

Gennaio-Maggio. Le Gemme del Museo di Spalato. S. 11—13. 33—34. 48—50. 60. 61. 76—78.

Febbraio-Aprile. Descrizione delle lucerne fittile, che si conservano nell' i. r. Museo di Spalato. S. 31—33. 46—48. 62—63.

Marzo. Due sigilli di bronzo. R. 45 f.

Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma.

Fasc. 3. C. L. Visconti, Di un bassorilievo attico esprimente un'adorazione dei Dioscuri. S. 73—76. Taf. V.

L. Borsari, Del gruppo di edificii sacri al sole nell' area degli orti di Cesare. S. 90—95.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 96—106.

C. L. Visconti, G. Gatti, Scoperte recentissime. S. 107. 108.

Fasc. 4. C. L. Visconti, Un frammento di stele sepolcrale attica. S. 109—113. Taf. VI.

G. Gatti, Di una iscrizione sepolcrale con emblema allusivo al nome del defunto. S. 114—121. Taf. VII.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 121—131.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 132—136.

C. L. Visconti, Scoperte recentissime. S. 137—138.

Gazette archéologique. 12e année 1886.

No. 9. 10. M. Collignon, Torses archaiques en marbre provenant d'Actium (Musée du Louvre). S. 235—243. Pl. XXIX.

F. de Mély, Le grand camée de Vienne. S. 244—253. Pl. XXXI.

A. Nicaise, Sur un buste antique en marbre trouvé au Châtelet (Haute-Marne). S. 254—256. Pl. XXXII.

No. 11. 12. A. Cartault, Terres cuites grecques: Pan et Nymphe. Ajax et Cassandre, S. 292—298. Pl. XXXVII. XXXVIII.

Al. Sorlin Dorigny, Torse d'Hadrien au Musée britannique. S. 299—300.

E. Babelon, Satyre dansant. Statuette de bronze du Cabinet des Médailles. S. 301—312. Pl. XXXIX. XL. 1 Abb.

13e année 1887.

No. 1. 2. E. Saglio, Polyphême. S. 1—7. Pl. I. 1 Abb.

No. 3. 4. L. Heuzey, De quelques cylindres et cachets de l'Asie mineure.

A. Odobesco, Plateau antique en argent et sarcophage en pierre, ornés de sujets de chasse, trouvés en Roumanie. Pl. VIII. IX.

S. Reinach, Buste d'athlète au musée du Louvre. Pl. X.

S. Reinach, Tête de Bacchus Ammon au musée de Constantinople. Pl. X.

M. Collignon, Fragments d une statue en marbre d'ancien style attique au musée du Louvre. Pl. XI.

Gazette des beaux-arts.

Mai. E. Molinier, Le trésor de Saint-Marc à Vénise (1. article). S. 361—378. 4 Abb.

M. Collignon, La sculpture antique au British Museum. S. 378—403. 9 Abb.

Hermes. Band XXII.

Heft 2. C. Robert, Scenisches. S. 336. (Das attische Relief Friederichs-Wolters n. 1135.)

The archaeological Journal. Vol. XLIV.

No. 173. G. Shrubsole, On the age of the City Walls of Chester. S. 15—25.
Flinders Petrie, The finding of Daphnae. S. 30—42.

Journal of the British archaeological association. Vol. XLIII.

Part I. Roach Smith, Roman Chichester. S. 13—20.
R. Mann, The Roman villa at Box, in Wiltshirc. S. 47—55. 2 Taff.

Journal dcs savants.

Février, Avril. G. Perrot, Les statues de Diane à Délos. S. 104—113. 229—240.

Mélanges d'archéologie et d'histoire. Année VI.

Fasc. I. II. Ch. Robcrt, Formes et caractères des médaillons antiques de bronze relatifs aux jeux. S. 39—52. pl. V.

Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien. Band XVI. Wicn 1886. 4°.

Hauser, Karl, Baron. Die Römerstrafsen Kärntens (mit 1 Karte). S. 61 ff.

Mitteilungen der k. k. Centralcommission für dic Erhaltung der Kunstdcnkmäler. Wien. Band XIII.

Heft 1. Fr. Kenner, Ein neuer römischer Meilenstein in Wien. S. 31. 32.

Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς εὐαγγελικῆς σχολῆς. Περίοδος 5. 1885—86. ἐν Σμύρνῃ 1886. 96 S. 1 Plan. 8°.

Fontrier, Τὸ Ὑρκάνιον πεδίον καὶ αἱ ἐν αὐτῷ ἀνακαλυφθεῖσαι θέσεις τῶν ἀρχαίων πόλεων Ὑρκανίδος, Ἀτταλείας, Ἱεροκαισαρείας καὶ Ἀπολλωνίδος.

Rheinischcs Museum. Neuc Folge XLII.

Fr. Marx, Über dic Nausikaaepisode. S. 251 f. (Vasenbild Overbeck G. h. B. Taf. XXXI, 1.)

Notizie degli scavi di antichità. Roma. Gennaio. Fcbbraio. Marzo.

Παρνασσός. Τόμος Γ'.

τεῦχος ζ'. Χατζιδάκη, Εἰλειθυίας σπήλαιον ἐν Κρήτῃ. S. 339—342.

Recueil d'Archéologie orientale par Clermont-Ganneau.

Fasc. 2. Le temple de Baal Marcod à Deir El Kal'a. S. 100—114.
Antiquités et inscriptions inéditcs de Palmyre. S. 115—136. 3 Taff. 21 Abb.

Deutsche Rundschau.

Heft 5. Die Stätten Karthagos. Schlufskapitel einer italienischen Reise. S. 197—226.

Sitzungsberichte der königlich preufsischen Akademie der Wisscnschaften zu Berlin. 1887.

V. E. du Bois-Reymond, Friedrich II. in der bildenden Kunst. (S. 69: zum »betenden Knaben« eine Bemerkung des Herrn E. von Brücke: »Der den Arm erhebende Deltamuskel ist an der Figur nicht im thätigen Zustandc vorgestellt, in welchem sein Fleisch um das Akromion des Schulterblattes anschwillt und auf der Schulter eine dem nur mit der Haut bedeckten Akromion entsprechende Grube entsteht. Der Fehler erklärt sich wohl daraus, dafs der Bildner, damit sein Modell nicht ermüde, dessen Arm auf einer wagcrechten Stange nach Art eines Reckes ruhen liefs, wobei der Deltamuskel erschlafft und dic im Adoranten sichtbarc Form annimmt.«

Berliner philologische Wochenschrift.

No. 13. Ausgrabungen in Mykenae.

No. 14. Schliemann in Orchomenos und Kreta.

No. 16. 17. O. Bic, Das Motiv des Gegners der Athena in der Gigantomachie. S. 506 f. 517 f.

No. 18. Kaupert, Die Rekonstruktion der Agora des Kerameikos. S. 571, mit 3 Skizzen.

No. 19. Das Kuppelgrab bei Volo. Statue der Athene von der Akropolis zu Athen. S. 579.

No. 20. Ausgrabungen und Ausgrabungsaussichten auf Kypern. S. 611.

Wochenblatt für Baukunde.

No. 25. 27. Cambodunum (Kempten). S. 122 f. 132 f. mit 3 Skizzen.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier. Jahrgang VI.

Heft 1. Fr. Kofler, Echzell, ein Knotenpunkt römischer Strafsen im östlichen Teile der Wetterau. S. 40—45. Taf. I.

K. Miller, zur Topographie der römischen Kastelle am Limes und Neckar in Würtemberg. S. 46—70. Taf. II. III.

W. Grofs, Das römische Bad in Jagsthausen sammt anstofsendem Gebäude. S. 71—79.

J. Keller, Römische Funde aus Mainz. S. 79—92.

Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung herausgegeben von Kuhn und Schmidt. N. F. Band X.

P. Kretschmer. Die korinthischen Vaseninschriften S. 152 ff.

BRONZESTATUETTE EINES HERMES.

(Taf. 9.)

Sr. Excellenz der kais. deutsche Botschafter in Constantinopel, Herr v. Radowitz, gestattet uns eine Bronzestatuette seines Besitzes der wissenschaftlichen Benutzung und der Freude an dem kleinen Kunstwerke allgemeiner zugänglich zu machen, indem wir sie in einer nach dem Originale genommenen Heliographie auf Tafel 9 abbilden.

Die Figur ist ein Geringes über 25 Centimeter hoch. Sie ist bis auf den fehlenden linken Fufs und andre jetzt fehlende Zusätze, über welche sogleich das Nähere angegeben werden soll, vortrefflich erhalten und durchweg mit schönster Patina versehen; zwei abgeschabte Stellen am rechten Beine und einige ähnliche kleine Verletzungen am rechten Arm und an den Haaren sind ganz unerheblich.

Die Augäpfel sind von Silber eingesetzt, die Pupillen in ihnen durch scharfe runde Einbohrungen hergestellt, die nicht nothwendig mit irgend einer andern Masse ausgefüllt gewesen zu sein brauchen. Offenbar waren aufserdem noch andre Theile von Silber ein- und angesetzt, zunächst die Lippen und die Brustwarzen, aus denen das Silber herausgebrochen ist, nicht ohne Verletzung der feinen Form. Aufserdem ist unverkennbar, dafs die Figur eine Chlamys und Sandalen trug, die gewifs auch aus Silber, vielleicht mit Vergoldung, angesetzt waren. Von der Befestigung des vordersten Punktes der Chlamys, wo etwa die Spange sich befand, rührt ein länglicher flacher Einschnitt auf dem Brustbeine her; von da ab zieht sich jederseits nach den Schultern hinauf und über die Schultern hin eine pastose Oxydirung, welche sich sehr deutlich von der sonstigen glatten Patina absetzt; dieselbe Art der Oxydirung zeigt sich mehr oder weniger zusammenhängend auf dem ganzen Rücken bis über das Kreuz hinab und auf die Glutaeen hin, wo sie zwei einigermafsen scharf begrenzte abgerundete Flächen bildet. Dieser Zustand läfst keinen Zweifel darüber, dafs eine vorn genestelte, hinten herabhängende Chlamys, die für die Ephebengestalt passende Tracht, der Bronze aus besonderm Stoffe, wahrscheinlich, wie gesagt, edlerem Metalle, angefügt war. Ihr unterer Umrifs ist auf der Brust über den Warzen zu den Schultern hinauf leicht vorgeritzt. Dieses Mäntelchen verdeckte dann auch ein im Rücken in sonst störender Weise eingeschnittenes, hochgestellt-oblonges Loch, wie wir es an Terrakotten zu sehen gewohnt sind; bessere Kenner der Technik mögen entscheiden,

ob dasselbe vom Thonmodell herrührt[1]. Den beschriebenen Zustand der Rückseite zeigt die vorstehende, im Übrigen anspruchslose Zeichnung. Deutlich, wie die Spuren der Chlamys, sind auch die der Sandalen an dem allein erhaltenen rechten Fuſse. Sieben kleine oblonge flache Einschnitte auf dem Spanne zeigen zusammen mit den gleichartigen Einschnitten am äuſseren und am inneren Rande der Fuſssohle, wie die Bänder der Sandale nach unten verliefen und in der Schleife auf dem Spanne auflagen. Die Unterseite des Fuſses ist in grader Fläche, welche in der Sohle der Sandale belebter gewesen sein wird, abgeplattet[2].

Zu den so weit gesicherten Ergänzungen darf man noch eine hinzufügen. Die linke Hand ist mit den eingebogenen zwei kleinsten Fingern so gestellt, daſs sie etwas Stabartiges gefaſst haben wird, wir dürfen vermuthen, ein Kerykeion, sei es, daſs es nach oben gerichtet im Unterarme ruhte, was am wohlgefälligsten scheint, aber keine Spuren hinterlassen haben würde, sei es, daſs es nach vorn abwärts gehalten wurde.

Wir dürfen vermuthen, daſs das Attribut in der linken Hand ein Kerykeion war, weil die Figur auch sonst als Hermes sich zu erkennen giebt. Der junge, breitschultrig-kräftige Mann mit kurzgelocktem, um die Stirn aufstrebendem Haar, in der Ephebentracht der Chlamys und Sandalen, entspricht in dessen männlicher Bildung dem Hermestypus der entwickelten griechischen Kunst. Die rechte Hand umfaſst ein Widderhorn, in dessen Krümmung, wie von einem frisch geschlachteten Thiere, das Ohr noch geblieben ist; das Horn zeigt an seinem Wurzelende eine grade Schnittfläche, echt und ursprünglich. Zu der Körperbildung und der Tracht tritt also ein besonders geläufiges, wenn auch genau in dieser Einzelform vielleicht sonst nicht nachweisliches Abzeichen vom heiligen Thiere des Hermes hinzu, um die Deutung zu sichern und, wie gesagt, zu gestatten ihr durch die Annahme eines Kerykeions in der linken Hand noch eine weitere Stütze zu leihen.

Da wir von den Armen und ihren Attributen gesprochen haben, muſs ausdrücklich erwähnt werden, daſs beide Arme antik, gesondert gegossen und in den Schultern angesetzt sind. Am rechten Ober- und Unterarme ist jedesmal die Ausflickung eines kleinen Guſsfehlers, deren manche ganz kleine auf der Rückseite der Arme unausgebessert geblieben sind, zu sehen.

Bei unserer genauen Betrachtung der Figur sind wir gewahr geworden, daſs sie, wie die Abbildung auf Taf. 9 zeigt, eine Arbeit von geschickt durchgeführter Formenbehandlung und, mit all' ihren kleinen Zuthaten aus edlerem Metalle, von liebevoller Ausführung bis in Einzelheiten hinein war. Daſs dabei dennoch die Extremitäten, Hände, Füſse, Ohren nicht sonderlich meisterhaft, Hände und Ohren

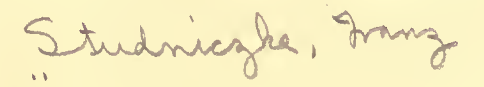
[1] Einer solchen sachverständigen Erklärung bedürfen auch verhältnisſmäſsig groſse Löcher auf den Köpfen einzelner Bronzestatuen, des Adoranten in Wien (Friederichs-Wolters n. 1562; auch bei v. Sacken antike Bronzen S. 52 ff. ist die Einzelheit nicht erwähnt), der Sciarraschen Jünglingsfigur (Studniczka in Mitth. Inst. Rom 1887, II, S. 94 f.) und den von Studniczka am angeführten Orte genannten Bronzen.

[2] Ein Zapfel ist erst jetzt kürzlich, um die Figur auf einem modernen Postamente zum Stehen zu bringen, angefügt.

etwas plump ausgefallen sind, ist ebensowenig zu übersehen, wie dafs in den Gesammtproportionen ein zu starkes Überwiegen des Oberkörpers mit den allzulangen Armen störend wirkt. Die Radowitzsche Bronze giebt wieder einmal in anziehender Weise Zeugnifs davon, was in spätgriechischer Zeit altüberkommene künstlerische Tradition und technische Schulung auch bei mangelnder individueller Durchbildung eines Werkmeisters vermochte.

Über die Herkunft der Figur wissen wir leider Nichts, was uns zu einem weitergeführten Versuche sie historisch einzuordnen helfen könnte. Sie war früher im Besitze eines türkischen Beamten in Yemen, aber nichts führt darauf, dafs sie etwa dort oder wo sie sonst gefunden sein könnte.

Conze.

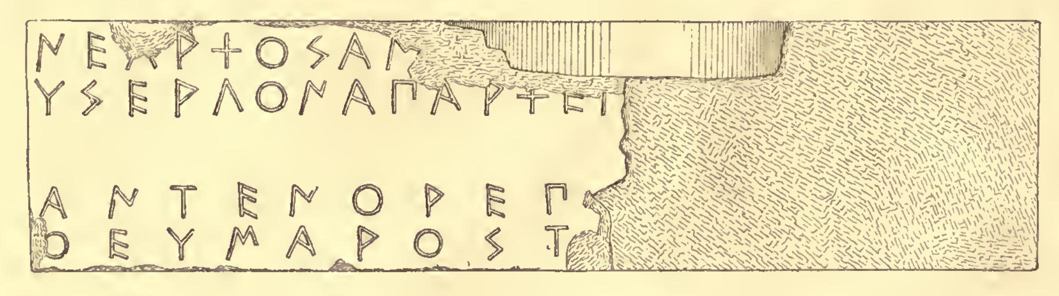


ANTENOR DER SOHN DES EUMARES
UND DIE
GESCHICHTE DER ARCHAISCHEN MALEREI.

I. EIN WERK DES ANTENOR.

(Taf. 10.)

Ein Hauptstück unter den im vorigen Winter auf der Akropolis ausgegrabenen Schätzen ist die hierunter in genauem Facsimile wiedergegebene Inschrift[1]. Die eingehende und scharfsinnige Besprechung, welche soeben Robert dem Denkmal gewidmet hat[2], veranlafst mich, abweichenden Anschauungen, die ich seit seiner Auffindung hege, Ausdruck zu geben.



1/4

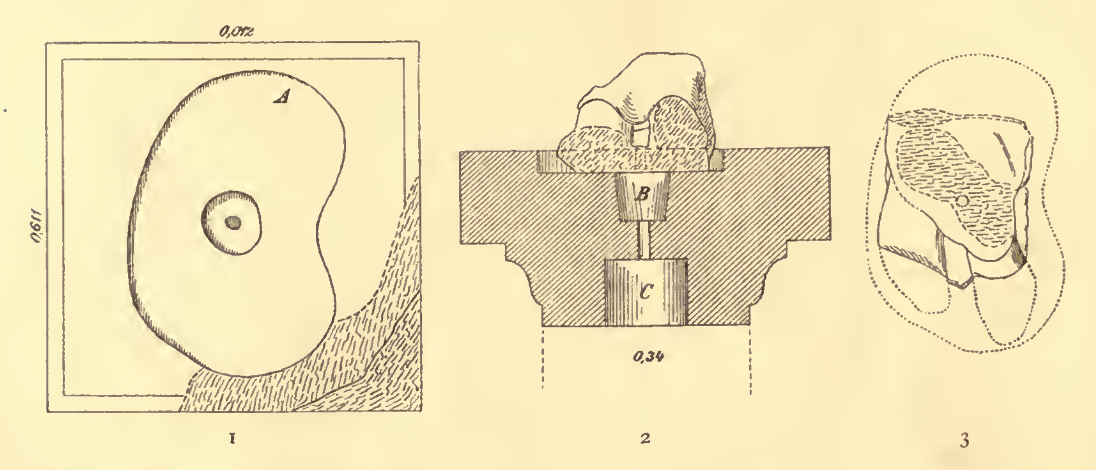
Die Inschrift steht nicht, wie Robert S. 130 meint, auf dem Abakos eines Säulencapitells, sondern, wie Kavvadias richtig angibt, auf dem eines rechteckigen

[1]) Ἐφημ. ἀρχ. 1886 Tf. 6, 4 S. 81 (Kavvadias), wo auch die Farbenreste wiedergegeben und besprochen sind.

[2]) Hermes 1887 XXII S. 129 ff.

Pfeilers, der freilich auch nicht unbeträchtlich hoch gewesen sein wird. Hohe Postamente scheinen überhaupt die Regel gewesen zu sein und hier spricht überdiefs die, bis auf einen glatten Randbeschlag, sehr rauhe Bearbeitung der Oberfläche dafür, dafs diese nicht sichtbar war. Die glatten Flächen, auch das Schriftfeld, zeigen deutlich die Spuren des Sägens.

Das Weihgeschenk, welches die Basis trug, war, wie auch Robert S. 135 annimmt, ein Standbild. Die unregelmäfsige Form des für die Plinthe gemachten 0,035 bis 0,04 tiefen Einschnitts, wie sie folgende Zeichnung unter 1 wiedergibt, hat



1 2 3

sich offenbar eng an die äufseren Umrisse der Füfse angeschlossen. Die Statue setzte, ähnlich der grofsen Mehrzahl der gleichzeitig gefundenen Frauengestalten[3], den linken Fufs ein wenig vor. Dafs auch sie eine solche »Spesfigur« war, lehrt die Ausbuchtung des hinteren Plinthenrandes bei A, welche ohne Zweifel durch den hinten nachschleppenden Saum des Gewandes veranlafst ist[4]. Auch die Gröfse der Füfse läfst sich unter den gemachten Voraussetzungen ziemlich sicher abschätzen; sie betrug ein par Centimeter weniger als 0,30. Eine besonders zutreffende Probe auf diese Schätzung bietet die ähnliche Plinthe einer kürzlich aus dem Heiligtum des Ptoischen Apollon in das Centralmuseum zu Athen gekommenen nackten Jünglingsfigur[5], welche bei 0,30 Fufslänge selbst 0,54 Länge hat. Allerdings schreiten die Füfse dieser Figur stärker aus, als diefs für eine weibliche Figur vorauszusetzen ist, aber dafür braucht die Plinthe nicht auch noch für die Gewandschleppe Raum zu bieten. Das entsprechende Maafs unserer Plinthe, das wir nur um etwa 0,02 geringer annehmen müssen als das des Ausschnitts in der Basis, um für den voraus-

[3]) In ihnen mit Robert S. 135 Athena Ergane zu erkennen werden sich schwerlich Viele entschliefsen. Für die auch Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 XI S. 357 ausgesprochene Deutung mehren sich die Gründe.

[4]) Vergl. z. B. Ἐφημ. ἀρχ. 1884 Tf. 8, 4, oder die Athena des Aiginetischen Giebels, besonders aber die Statuette Ἐφημ. 1883 Tf. 8 Mitte, wo die ziemlich breite Schleppe freilich nicht sichtbar ist.

[5]) *Bull. de corr. hell.* 1887 XI S. 185 f. Holleaux; die Statue Tf. 8.

zusetzenden Bleivergufs Spielraum zu lassen, 0,50, liefse demnach auf 0,27 Fufslänge schliefsen.

Allen diesen Anforderungen entspricht eine Fufspartie älteren Fundes, stark vom Liegen im Freien verscheuert, welche in der obenstehenden Zeichnung unter 2 und 3 in den Durchschnitt und Grundrifs der Basis eingezeichnet ist. Die Zugehörigkeit zur Basis verbürgt die der Tiefe des Ausschnitts genau entsprechende Plinthendicke und das in der Mitte der Plinthe von unten eingebohrte Loch, welches bei 0,04 Tiefe 0,012 breit ist, das heifst genau so breit wie der Stift, der den Holzdübel bei B mit dem Zapfen des Pfeilerschaftes[6] bei C verband (s. den Durchschnitt 2); auch gestatten die beiden Bohrungen dem Bruchstück die erforderliche Stellung innerhalb des Plinthenausschnittes zu geben. Die Fufslänge betrug aber soviel, als wir eben für die Statue des Antenor ermittelten.

Diese Fufspartie nun gehört sicher zu der Statue, deren 1,36 hohes Hauptstück bei Rhomaïdis-Kavvadias, die Museen Athens Heft I Tafel VI, abgebildet ist[7]. An dem Bruchstück ist nämlich vorn und hinten je eine Falte von demselben eigentümlichen, flach dreieckigen Relief erhalten, wie sie an dem Torso von der Stelle ausstrahlen, an der die Linke das Gewand fafst; und trotz der schlechten Erhaltung des kleinen Stückes ist wenigstens an dessen Rückseite einer von den eingeritzten Kreisen sicher zu erkennen, in welche, wie wir gleich sehen werden, die Blümchen an dem Peplos der Statue hineingemalt waren. Diese ist auch unter den mit der Antenorbasis gefundenen Statuen die einzige, welche ihrer Gröfse nach in Betracht kommt: ihre Kopflänge und besonders der Abstand des Handgelenks vom Ellenbogen an dem unten erwähnten Arm ist der für die Statue des Antenor ermittelten und in jenem Bruchstück vorgefundenen Fufslänge gleich, während die Verhältnisse aller anderen Statuen, auch der gröfsten, zu klein sind[8]. Die Figur war auf die linke Seite gefallen, welche von der Schulter ab besonders stark zertrümmert ist; dem entsprechend ist die Ecke der Basis rechts vom Beschauer abgeschlagen.

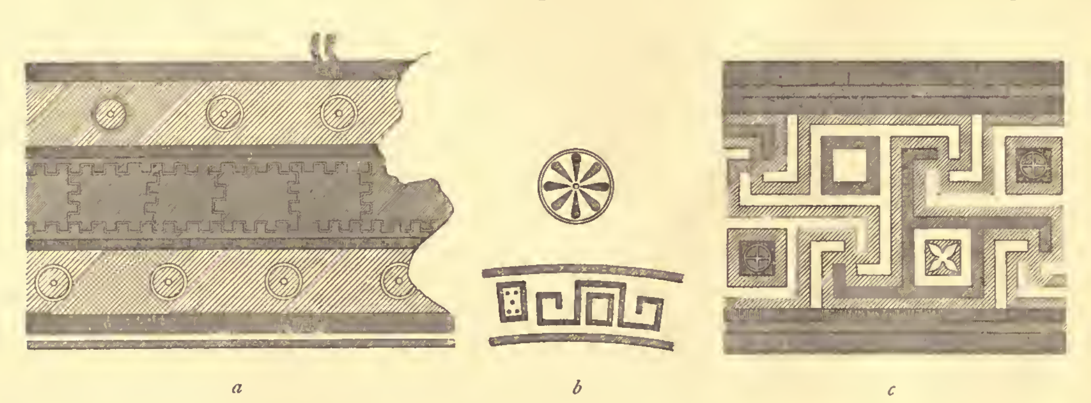
Unsere Figur stellt eine Frau in der vorausgesetzten Stellung dar und gehört auch nach Armhaltung und Tracht durchaus dem wohlbekannten Spestypus an. Sie besteht, wie fast alle diese Statuen, aus grobkörnigem weifsen Inselmarmor, dessen Heimat kaum näher zu bestimmen ist. Die Marmorarbeit ist ungemein fortgeschritten, wofür besonders auf die stark unterhöhlten Faltensäume aufmerksam

6) Vergl. z. B. das ionische Capitell Ἐφημ. ἀρχ. 1886 Tf. 6.

7) Inzwischen hat im II. Hefte der »Museen v. Athen« S. 11 Sophulis eine kunstgeschichtliche Würdigung der Statue versucht, welche sich durch die oben gegebene Bestimmung erledigt: er will sie als die älteste an die Spitze der Reihe stellen. Aber die Haarbehandlung, auf welche er sich beruft, ist — von den Stirnlöckchen abgesehen — die der Mehrzahl gemeinsame, und die Faltengebung innerhalb des Typus unstreitig die fortgeschrittenste. Auch die Verwandtschaft des Kopfes mit dem des Kalbträgers geht nicht über das Allgemeinste hinaus.

8) Ich bemerke ausdrücklich, dafs die Zusammengehörigkeit der drei Stücke auch von Petersen Gilliéron Wolters Reisch als unzweifelhaft constatiert wurde.

zu machen ist[9]. Sie sind freilich meist abgesplittert, was am linken Aermel den Schein eines ausgezackten Saumes hervorbringt. Einigermaafsen vernachlässigt ist nur der Teil des Kopfes oberhalb des Diadems, welcher blofs rauh bearbeitet ist, weil er nicht sichtbar war. Das Haar war wie gewöhnlich rot. Ungemein zierlich ist die grofsenteils vorgravierte Musterung des Gewandes. Der ionisierende Peplos



a *b* *c*

ist besät mit Sternblümchen von acht abwechselnd roten und grünen Blättern, welche gravierten Kreisen eingeschrieben sind, in sehr regelmäfsiger Anordnung (s. Fig. *b*, oben). Durch dasselbe Muster erweist sich als zugehörig ein 1882—83 gefundenes Stück von den Unterschenkeln, dessen rechter Seite ich neuerdings oben und unten zwei Bruchstücke anfügen konnte, von denen das erstere die Verbindung mit dem Hauptstück herstellt. Dem Saum des Peplosüberschlags läuft ein schmaler Mäander parallel, von dem Fig. *b* (unten) einen Ausschnitt gibt, ein breiter sehr complicierter schmückte den Mittelstreif des unteren Teils des Gewandes und wird mit diesem von der Linken zur Seite gezogen (Probe, auf die Hälfte verkleinert, Fig. *c*). Der an der linken Brust und Schulter zum Vorschein kommende Chiton hat flache canellurartige Wellenfalten; er scheint purpurrot gewesen zu sein. Ein besonders reich graviertes Muster zeigt der breite Bund am Halse, welcher sich wie gewöhnlich von vorn und hinten auf der Schulter zusammentreffend, gedoppelt längs dem Oberarme fortsetzte (Probe, verkleinert, Fig. *a*)[10]. Durch ihn wird die Zugehörigkeit eines ebenfalls schon vor vier Jahren gefundenen Armes erwiesen[11], mit trefflich erhaltenem prachtvollen Farbenschmuck. Die Verbindung mit der linken Schulter stellt ein kleiner

[9]) Beachtenswert ist auch, dafs hier die bei den verwandten Statuen fast durchgängig angewandte Stücktechnik verschmäht ist: auch der vorgehaltene rechte Arm war nicht eingefügt.

[10]) Diese Zeichnungen sind mit gütiger Erlaubnifs von Ath. Kumanudis nach den farbigen Abbildungen angefertigt, welche Gilliéron für die Archäologische Gesellschaft in Athen herstellte. Von den durch Schraffierung angegebenen Tönen bezeichnet der hellere schrägschraffirte in dem Mäander die matte Spur einer nicht genau bestimmbaren Farbe, am Chitonbunde die hellpurpurne Grundfarbe des Gewandes, der dunklere schrägschraffirte ein helles Zinoberrot, der senkrecht schraffirte das Pigment, welches in seinem jetzigen Erhaltungszustande zwischen verschiedenen Nuancen von Grün und Blau schwankt; hier scheint blau das ursprüngliche zu sein.

[11]) Ἐφημ. ἀρχ. 1883 S. 41 n. 14 von Mylonas erwähnt.

Splitter des Oberarmes her. Auch von dem rechten Arm ist der Knöchel mit dem dunkelgrünen, vielleicht ursprünglich metallbelegten Armband und dem Ansatz der Hand erhalten, welche wahrscheinlich ziemlich offen war, also eher eine Frucht als eine Blume gehalten haben wird. Die Kopfbinde zieren ein hinten von vereinzelter Palmette unterbrochener Mäander und sieben teilweise erhaltene, vorspringende Lotosknospen aus Bronze, wie sie auch die dem Archermos zugeschriebene Nike von Delos am Diadem trug. Auf dem Scheitel ist die Bronzestütze des Meniskos erhalten. Die Augen sind aus einem krystallartigen Steine eingelegt, darunter die Augensterne vertieft, welche also in dunkler Masse eingesetzt waren[12]. Die Augenwimpern sind aus Metall eingesetzt; ihre Spitzen fehlen jetzt gröfsten Teils[13]. Auffallend leblos und schematisch trotz fleifsiger Ausführung sind die Ohren, in denen übrigens Ohrgehänge, ohne Zweifel die üblichen scheibenartigen, befestigt waren.

Bei der Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, zu welcher die unübertreffliche Eleganz der Inschrift wol pafst, staunt man über die Wucht der Gestalt. Ihre Breite, welche die des Abakos der Basis um etwa 0,25 überragt haben mag, veranlafste das einzige Bedenken, welches sich mir und Anderen gegen die Zusammengehörigkeit von Statue und Basis ergab, ehe ich die Fufspartie hinzugefunden hatte. Aber an der statischen Möglichkeit einer solchen Aufstellung war, wie mir der Architekt Kawerau versicherte, schon damals nicht zu zweifeln. Auch die oben erwähnte Apollonstatue vom Ptoon[5] haftete mit den Füfsen an einer blofs 0,04 dicken Plinthe und viele andere Frauengestalten sind bedeutend breiter als ihre Fufsplatten. Mit der Basis aber war das Werk des Antenor nicht nur durch den etwa 0,10 breiten Dübel bei B verbunden, sondern mittelst eines starken Stiftes noch mit dem Zapfen des Schaftes, zu dessen Aufnahme die — soweit ich bei der gegenwärtigen Aufstellung des Steines messen konnte — etwa 0,14 breite cylindrische Höhlung C bestimmt war (s. oben S. 136, Fig. 2). Auch war gewifs reichlicher Bleivergufs angewendet. Gegen heftige Windstöfse wird derlei Weihgeschenke die Höhe der Peribolosmauer geschützt haben.

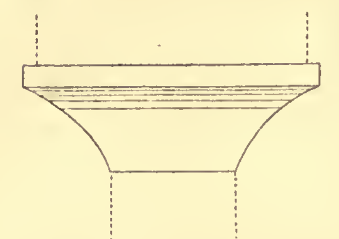
Gröfser mochte auf den ersten Blick die ästhetische Bedenklichkeit der Sache erscheinen. Aber die schlanken Säulen und Pfeiler, welche die gewöhnlichsten Träger von Weihgeschenken waren, müssen oft genug an Breite von dem, was sie trugen, überragt worden sein. Sicher ist diefs bei den fliegenden Nikegestalten, über welche kürzlich Petersen gehandelt hat[14], bis herab zu der des Paionios. Ein Beispiel, wie weit man darin gieng, gibt ferner ein Anfang Juni östlich

---

12) Vgl. Kavvadias Museen Athens S. 4. Miller, *Americ. Journal of Archaeol.* 1886 II S. 63 n. 12.

13) Vergl. u. a. den hochaltertümlichen Kopf der *Galleria Geografica,* den Helbig *Bull. d. Inst.* 1870 S. 13 erwähnt, Prachov in einem mir vorerst unzugänglichen russischen Aufsatz eingehender besprochen hat; er wird in nächster Zeit veröffentlicht werden.

14) Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 XI S. 372 ff. Vergl. auch die Kanephore von Pästum Arch. Zeitg. 1880 XXXVIII Tf. 6 S. 27 Curtius, welche gewifs auch hierin eine genaue Nachbildung gröfserer Weihgeschenke ist.



vom Erechtheion im Perserschutt gefundenes Pfeilercapitell, dessen Schema beistehend im Verhältnifs von 1 : 20 reconstruiert gegeben ist; es trug ein Weihgeschenk, das nach Maafsgabe des auf der Oberfläche erhaltenen Ausschnitts an seiner Basis fast doppelt so breit war, als der Pfeilerschaft, vielleicht eine grofse Reliefplatte. Endlich zeigt die hierunter abgebildete Scherbe einer panathenäischen Amphora aus Athen[15], wieviel man auch später einem solchen Träger zumutete. Die Säule rechts von der, wie die Lanzenspitze zeigt, rechtshin gewandten Göttin trägt eine bewegte Kampfgruppe, welche, worauf mich Wolters aufmerksam macht, im Wesentlichen mit der als Gegenstück der Tyrannenmörder auf dem Stackelbergschen Throne dargestellten, neuerdings von Michaelis vermutungsweise auf Theseus im Kampfe mit der Amazonenkönigin gedeuteten[16], identisch



ist. Das Vasenbild beweist natürlich nicht, dafs die Gruppe wirklich so aufgestellt war, aber doch dafs man sich solche Aufstellung zu denken vermochte. — Übrigens wird die statische sowohl als auch die ästhetische Unbehaglichkeit der Sache durch einen breiten Unterbau gemildert worden sein[17]. Das Ganze, wie es sich etwa darstellen mochte, versucht unsere nebenstehende Skizze zu veranschaulichen, welche das Monument auf ein Dreifsigstel der natürlichen Gröfse reduciert wiedergibt und die erhaltenen Teile durch stärkere Striche auszeichnet. Es ist zu wünschen, dafs diese Skizze, in die sich ohne Zweifel einige kleine Ungenauigkeiten eingeschlichen

[15]) Sammlung der Arch. Gesellschaft in Athen, Inventar der Vasenscherben n. 126, erwähnt von Martha, *Bull. de corr. hell.* 1877 I S. 216 A. 1.

[16]) *Journal of hell. stud.* 1884 Tf. 48, V S. 148.

[17]) Man vergleiche, wie Winter, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XII S. 105 und 110 das Grabmal von Lamptrai Tf. 2 ergänzt.

haben, bald durch eine genügende Abbildung des wiederaufgebauten Ganzen ersetzt werde, doch will man mit dieser Arbeit natürlich warten, bis man die Sicherheit hat, dafs die Auffindung von noch fehlenden Bruchstücken nicht mehr zu hoffen ist. Die Form, die ich dem Meniskos gab, beruht einzig auf dem Vergleiche von Kleinbronzen, aus deren Kopfe grofse Blumen herauswachsen.



Dafs die Neapler Gruppe der Tyrannenmörder auf Antenor, nicht auf Kritios und Nesiotes zurückgeht, halte ich — wie doch wohl die Mehrzahl der Mitforscher — für ausgemacht. Wer sich in römischer Zeit das historisch denkwürdige Bildwerk nachbilden liefs, wird doch gleich das durch seine Wanderungen doppelt interessante heilige Original, nicht die Copie zur Vorlage bestimmt haben. Mit dem Kopfe des Harmodios ist also zunächst der Kopf unserer Statue zu vergleichen. Beide sind auf Tafel 10 zusammengestellt. Enge Verwandtschaft mit jenem werden wir freilich von unserem offenbar so viel älteren und nach Art vieler archaischer Werke so individuellen Kopfe nicht erwarten. Doch fehlt es, auch abgesehen von der gleichen Stimmung, der gleichen maafsvollen Heiterkeit, nicht ganz an Berührungspunkten. Der Kopf unterscheidet sich z. B. von dem der Athena aus dem Giebel des Peisistratischen Tempels[18] durch eine ähnliche an Trockenheit streifende Knappheit, wie sie auch den Harmodios von altertümlicheren vollsaftigen Jünglingsköpfen sondert. Auch die nur mehr wenig schräg stehenden Augen und der nur leise lächelnde Mund verraten einen Künstler, welcher die Fesseln des überkommenen

[18]) Vergl. Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 XI S. 185 ff. Ich trage nach, dafs mir der Athenakopf auf Münzen von Itanos (*Catal. Brit. Mus. Crete* Tf. 13, 5) der nächste Verwandte dieses Marmorkopfes zu sein scheint. Das könnte für die Frage nach dem kunstgeschichtlichen Ursprunge des Giebels in Betracht kommen.

Typus abzustreifen bemüht ist und einem Ziele zustrebt dem ähnlich, welches der Harmodios erreicht hat. An diesen erinnern ganz besonders die losen Schneckenlöckchen über der Stirne, welche von der Haartracht aller übrigen Figuren der Gattung abweichen. Auch in anderen Zügen habe nicht ich allein eine gewisse Verwandtschaft mit dem Harmodioskopfe wahrzunehmen geglaubt. Vor allem aber bewundern wir auch hier, an zwei Werken desselben Mannes, das gewaltige Vorwärtsschreiten, welches die ganze Kunstentwickelung in dem halben Jahrhundert vor den Perserkriegen kennzeichnet. Der Fortschritt vom einen zum anderen Werke ist weniger befremdlich, wenn wir annehmen, dafs der Künstler inzwischen gewisser Maafsen noch ein Mal in die Schule gegangen sei, bei den Vollendern des reifen Archaismus, den Aigineten, von denen er, wie die Gestalten der Tyrannenmörder zeigen, nicht allein die Technik des Erzgusses[18a] erlernt haben wird.

Gewifs ist diese neue Statue des Antenor an Gröfse und Feinheit der Ausführung, welche der Vornehmheit der Schrift entspricht, ein ganz hervorragendes Kunstwerk. Darin aber liegt ein grofses Bedenken gegen die von Robert vorgeschlagene Ergänzung der Weihinschrift: Νέαρχος ἀν[έθηκεν ὁ κεραμε]|ὺς ἔργων ἀπαρχὴν [τ'Αθηναίᾳ. Ich erkenne an, wie bestechend sie der strengen Stoichedonordnung der Inschrift und der Formel ἔργων ἀπαρχήν Rechnung trägt. Ist es aber sachlich wahrscheinlich, dafs ein Töpfer, von dem wir bisher nur ein, allerdings treffliches, Werk kennen[19], der, nach dem vorliegenden reichen Materiale zu schliefsen, an der hauptsächlichen Ausfuhr der attischen Topfwaare unbeteiligt war, der Göttin ein Weihgeschenk dargebracht habe, das an Stattlichkeit und Kunstwert nur wenig hinter der sitzenden Athena des Endoios[20] zurückstand, welche der reiche Kallias auf die Burg stiftete? Wäre nicht vielmehr zu erwarten, dafs Nearchos als Zehnten von seinen Werken oder Geschäften der Ergane eine Arbeit seiner Hand, Vase oder Pinax, geweiht habe? Dafs dergleichen vorkam, versteht sich von selbst und ist überdiefs mehrfach zu belegen. Bescheidene Töpferweihgeschenke, wie das Erstlingswerk des Lykinos[21], trugen die Weihinschrift an sich selbst und werden nach Gutdünken der Priester ihr anspruchloses Plätzchen im Heiligtum gefunden haben. Es ist aber auch vorgekommen, dafs Töpfer oder Maler ihre Anatheme gleich Statuen auf besonderen Basen aufstellten. Von dem hervorragendsten Beispiel dafür, der *columna Naniana,* wird im II. Abschnitte die Rede sein. Auch von der Akropolis lassen sich einige Fälle nachweisen.

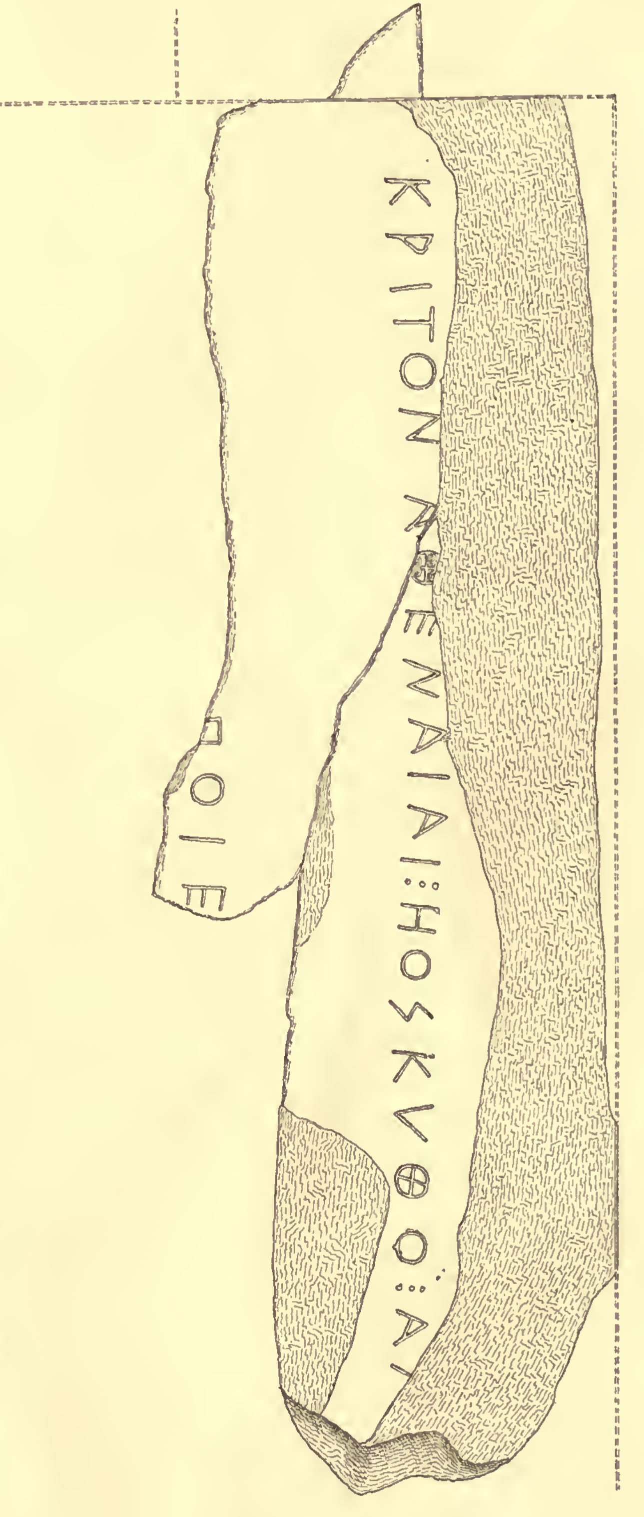
18a) Vergl. Mitth. arch. Inst. Rom 1887 II S. 308.

19) Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder Tf. 13. Neuerdings haben sich zwei weitere Bruchstücke hinzugefunden, welche die Darstellung des Hauptstücks links unten fortsetzen. Sie geben das Unterteil einer Frau (der Name beginnt mit XS oder XO), welche mit der gesenkten Rechten einen boiotischen Schild mit Gorgoneion, mit der vorgehaltenen Linken Helm, Schwert und zwei Lanzen hielt, wovon der gröfste Teil auf dem bereits abgebildeten Stücke steht. Ein weiteres Bruchstück giebt die Füfse zweier dicht nebeneinander stehender Personen, l. Frau, r. Mann, darunter die untere Kante des wahrscheinlich kraterartigen Gefäfses.

20) Vergl. zuletzt Zeitschr. für österr. Gymn. 1886 S. 683.

21) Klein, Meistersignaturen [2] S. 213.

Im Jahre 1883 wurden östlich vom Parthenon zwei Bruchstücke einer beträchtlich grofsen Basis aus pentelischem Steine gefunden, welche die hier im Facsimile wiederholte Inschrift tragen[22]. Die Orientierung gibt der Rest eines rechteckigen Zapfens, welcher sich an der bearbeiteten Oberseite, fast 0,16 von der Schriftfläche entfernt, erhalten hat. Der grofse Abstand der Zeilen von einander ist, wie Analogien zeigen, kein Hindernifs, beide im Zusammenhange zu lesen. Ich schlage die Ergänzung vor: Κρίτων Ἀθηναίᾳ ὁ Σκύθου ἀν[έθηκε καὶ] ἐποίη[σεν (oder ἐποίει)[23], und halte diesen



1/4

[22]) Ἐφημ. ἀρχ. 1883 S. 36 No. 6. Löwy, Inschr. gr. Bildh. No. 17. Höhe 0,75, Breite des Erhaltenen 0,26. Im Facsimile ist die ursprüngliche Form des Steines in punctierten Linien angedeutet. Die Gröfse der Basis ist gegen die Annahme, dafs sie ein Gefäfs oder einen Pinax getragen, nicht einzuwenden, da auch sonst kleine Weihgeschenke auf hohen Ständern ungefähr in Augenhöhe angebracht wurden; so trug der Pfeiler mit der Künstlerinschrift des Onatas, welchen Kavvadias demnächst veröffentlichen wird, offenbar einen ganz kleinen Bronzereiter.

[23]) Eine ähnliche Fassung (ἀνέθηκε-ποιήσας) findet sich unter Anderem in der Inschrift einer im Sommer 1885 auf Delos ausgegrabenen und leider noch daselbst befindlichen, merkwürdig

Kriton für identisch mit dem bisher nur durch folgende Inschrift eines schwarz gefirnifsten Kruges aus Cäre bekannten[24]: ΚΡΙΤΟΝΕΠΟΙΕΣΕΝ : ΛΕΠΟΣΥΣ. Letztere ganz sichere Lautgruppe, kann ich nicht anders verstehen, als Λειποῦς ὕς, dieses vulgär für υἱός, was der Vasenmaler Eucheiros ΗΥΗΥΣ[25], ein par neu gefundene noch nicht herausgegebene Steine ΗΥΥΣ, einer sogar ΗΥΣ[26] schreiben; Λειπώ wäre die Koseform zu Namen wie Λειπεφίλη, die Person aber die attische Frau des aus Barbarenlande eingewanderten Meisters, welcher sich, um seinen vermutlich unaussprechbaren Namen zu umgehen, in Athen einfach ὁ Σκύθης nennt[27]. Wenn sich Kriton dann in der Steininschrift nicht mehr nach der Mutter, sondern nach dem Vater bezeichnet, so wäre das damit zu erklären, dafs dieser inzwischen, etwa bei der Kleisthenischen Neuordnung, in den Staatsverband aufgenommen sei, mit seinem Ethnikon als Eigennamen, wozu schon der Bogenschütze ΚΙΜΕΡΙΟΣ auf der Klitiasvase zu vergleichen ist. Dafs Kleisthenes auch Sklaven in die Bürgerschaft aufnahm, wissen wir durch Aristoteles[28].

Eine andere Marmorbasis bietet den Namen eines bekannteren Vasenmalers, nachdem zu deren linkem, schon lange bekanntem Teile[29] kürzlich Lolling das neue entscheidende Bruchstück hinzugefunden hat. Mit seiner und des Herrn Generalephoros Kavvadias — dem ich überhaupt für mancherlei Förderung auch dieser Arbeit besten Dank sage — freundlicher Einwilligung gebe ich hier das Ganze im Facsimile. Die Hauptinschrift lautete vermutlich, da eine dritte Zeile nicht wol vorhanden gewesen sein kann, Εὐφρόνιος [ἐποίησεν ὁ | κ]εραμεύς. Die Inschrift auf der Oberfläche — schwerlich, wie bei der vorigen, Seitenfläche — wird die Weihung enthalten haben, was man sicher behaupten könnte, wenn es mehr als möglich wäre, dafs ΥΛΙΕΙΑ die Athena,



1/4

gestalteten Basis, welche ein Werk des Naxiers Euthykartides trug. Die Inschrift, welche vielleicht an die Spitze der Künstlerinschriften gehört, harrt noch der Veröffentlichung. s. Kavvadias im Δελτίον Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 287.

[24]) *Bull. dell' Inst.* 1886 S. 186 Helbig, bei Klein Meistersignaturen² S. 213 ist das Citat zu berichtigen; nachzutragen ist *Rev. arch.* 1868 XVII S. 346 n. 3, wo Longpérier eine verkehrte Erklärung gibt und de Witte, *Descr. des collections d'antiq. conservés à l'hôtel Lambert (Coll. Czartoryski)* Paris 1886, 4⁰, S. 115 f. mit Abbildung und Facsimile.

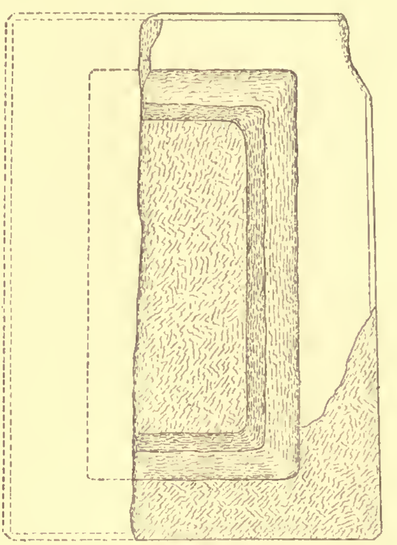
[25]) Klein, Meistersignaturen² S. 72.

[26]) πατρὸς ὓς Χαρίωνος.

[27]) Klein, Meistersignaturen² S. 49, 2 und S. 13. ὁ Λύδος S. 217, 3 möchte Wolters für das Ethnikon eines verlorenen Meisternamens halten.

[28]) Pol. 3, 2. Gilbert, Handbuch der gr. Staatsaltert. I S. 144 A. 1. v. Wilamowitz, Hermes XXII 1887 S. 248.

[29]) *C. I. A.* I Nr. 362. Das Ganze ist 0,34 breit, 0,12 hoch, 0,105 tief. Marmor pentelisch.



nicht das Wolergehen bezeichnet. Was die Basis trug, ist leider nicht zu erkennen. Aber auch hier wird man ein Werk von der Hand des Malers für das wahrscheinlichste halten.

Ein drittes unzweifelhaftes Beispiel ist im Juni d. J. bei den Ausgrabungen der Kimonischen Anschüttung östlich vom Erechtheion hinzugekommen, welches nebenstehend abgebildet ist: Νησιάδης κεραμεύς με καὶ Ἀνδοκίδης ἀνέθηκεν. Der Hexameter verbietet, am Anfang eine Silbe zu ergänzen; man könnte nur noch Γνησιάδης oder Μνησιάδης schreiben. Ich habe mich aber für jene Form entschieden, weil ich den Nesiades mit dem Maler eines jüngst aus Kypros nach London gekommenen Alabastrons identisch glaube, dessen am Anfang etwas beschädigte Unterschrift Dümmler Ἰασιάδης, Cecil Smith Πασιάδης las[30]. Die polychrome Malerei des schönen Gefäfses gehört durch ihren Stil dem »epiktetischen Kreise« an, als dessen Zeitgenosse der andere Töpfer unserer Inschrift, Andokides, wol bekannt ist. Die Form des Pfeilers, wie sie das Facsimile ergänzt, gleicht im Wesentlichen der des Kritonsteines; seine Kanten sind abgefast, die Oberfläche gekörnt. Was er trug, läfst die oben wiedergegebene Einarbeitung, eine rahmenförmige Furche, innerhalb deren die Oberfläche rauh gelassen ist, nicht sicher erkennen. Sie kehrt ebenso auf fünf anderen vorpersischen Basen und einer von den südwestlich vor dem Parthenon liegenden Stylobatplatten des Peisistratischen Tempels wieder, ein Mal mit deutlicher Vorrichtung für Bleivergufs. Auch die Einarbeitung für eine noch erhaltene hohle Bronzeplinthe, welche eine unedierte marmorne Inschriftbasis auf der Burg trägt, ist ähnlich gestaltet[31]. Man wird also auch hier an einen aus anderem Stoffe hergestellten hohlen Aufsatz, etwa an eine ἐγγυθήκη, denken; denn bis auf Weiteres ist doch ein Gefäfs als



1/66

[30]) Dümmler bei Klein, Meistersignaturen[2] S. 222. C. Smith, *Classical Review* I 1887 S. 26 l. A. 1.

[31]) Vergl. Petersen, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XII S. 143; S. 142 ist auch unsere Inschrift mitgetheilt.

Weihgeschenk vorauszusetzen, welches die beiden Töpfer in der bekannten Weise gemeinsam gearbeitet hatten. — Diese kleine Gruppe von Steininschriften griechischer Gefäfsmaler wird sich gewifs bald vermehren lassen. Es fehlt auf der Burg auch nicht an Resten von Prachtgefäfsen, welche wir uns von solchen stattlicheren Untersätzen getragen denken müssen.

Bei der Ergänzung der Weihinschrift auf der Antenorbasis hätte übrigens der Topfmaler Nearchos meines Erachtens schon aus chronologischen Gründen aus dem Spiele gelassen werden müssen. Sein erhaltenes Vasenbild gehört zu den allernächsten Verwandten der Klitiasvase, und diese ist aus stilistischen und antiquarischen[32] Gründen wohl noch in das erste Drittel des sechsten Jahrhunderts zu setzen, womit sich auch die Paläographie verträgt, wenn man nur in Anschlag bringt, dafs der private Gebrauch die Neuerungen der Schrift früher mitzumachen pflegt, als der amtliche[33]; in der Zeit des Kleisthenes aber, welcher Robert den Stein in der Überschrift seines Aufsatzes zuschreibt, mufs, wie wir im IV. Abschnitte sehen werden, bereits die erste Hälfte des »epiktetischen Kreises« tätig gewesen sein. — Eine gesicherte neue Ergänzung weifs ich freilich nicht vorzuschlagen. Da aber die Worte ἔργων ἀπαρχήν die Angabe eines Gewerbes nicht mehr fordern, als das blofse ἀπαρχήν oder δεκάτην die Bezeichnung des ganzen Gewinns, von dem sie dargebracht sind[34], dagegen, wie schon der Vergleich mit der Künstlerinschrift zeigt, der Vatersname schwerlich gefehlt haben kann, so wird Kavvadias Recht behalten und beispielsweise zu ergänzen sein Νέαρχος ἀν[έθηκε Νεάρχου υἱ]|ὑς ἔργων ἀπαρχὴν [τ' Ἀθηναίᾳ], was ebenfalls genau die erforderliche Buchstabenzahl ergibt (vergl. die Abbildung S. 141). Die Abweichung dieser Form der Vatersangabe von der in der Künstlerinschrift gewählten erklärt sich aus dem Raumzwange der strengen Stoichedonordnung. Dafs die Form υἱός in attischer Prosa unmöglich sei, hat Robert S. 132f. keineswegs erwiesen. Wird sie doch schon von dem üblichen Genetiv υἱέως vorausgesetzt. Auch vermag ich mir in dieser Zeit einen solchen Unterschied zwischen metrischem und prosaischem Lapidarsprachgebrauch nicht zu denken. Übrigens bedient sich, wie wir oben sahen, dieser Form der Töpfer Eucheiros, ein Zeugnifs, das Robert ohne Erfolg abzuschwächen sucht. Vielleicht ist auch eine neu gefundene, noch unedierte Steininschrift nicht durchaus metrisch gewesen, in welcher KAI+PꜰMꜰSHVVS… steht. Attische Inschriften sagen ja auch νέκυς neben νεκρός[35].

Eher als der Töpfergilde dürfte unser Nearchos der Gesellschaft des peisistratischen Hofes angehört haben; man findet seinen Namen auf einer epiktetischen Schale neben dem des Hipparchos, der mir trotz der arg verderbten Abschrift nicht zweifelhaft ist[36]. Man vergleiche hierzu den IV. Abschnitt.

---

[32]) S. meine Beiträge zur Gesch. der altgr. Tracht S. 98 ff. verglichen mit S. 4 f.

[33]) Vgl. besonders Köhler, Mitt. des arch. Inst. Athen 1885 X S. 359 ff. namentlich S. 378. Löschcke bei Helbig, Italiker in der Poebene S. 128.

[34]) Ein Beispiel derselben Formel ist *C. I. A.* I n. 352 (mit Suppl.): [ὁ δεῖνα] ὁ Χολαργεὺ[ς…|εὐξάμ]ενος ἔργων [ἀνέθηκ]εν ἀπαρχήν. Ergänzt man statt εὐξάμ]ενος ein Wort auf ⏑ένως oder —ένους so ergibt sich ein Hexameter.

[35]) Ἐφημ. ἀρχ. 1883 S. 120 Z. 42; ich werde darauf aufmerksam durch v. Wilamowitz, Hermes 1887 XXII S. 113 A. 1.

[36]) Canino Katalog n. 1185 abgebildet bei Micali

Robert hat die Inschrift, wie gesagt, in kleisthenische Zeit gesetzt, in welche das einzige überlieferte Werk des Künstlers allerdings gehört. Vor kurzem noch hätte man diesen Zeitansatz geradezu irrig nennen dürfen. Eine Inschrift, welche durchaus die älteren Formen A≶MN hat, mufs — so sollte man denken — nicht unbeträchtlich älter sein, als der Peisistratosaltar[37] mit AEM. Das ist freilich anders geworden, seit Kirchhoffs schöne Entdeckung der Inschrift des Viergespanns aus eben dieser Zeit vorliegt[38], deren Buchstabenformen vielleicht die nächsten Verwandten der Antenorinschrift sind. Aber die neuen Funde haben uns auch gelehrt, wie lange — ganz wie bei uns — die verschiedenen Stadien der Schriftentwickelung neben einander hergiengen, und so kann unser Stein ebenso gut ein par Jahrzehnte älter sein als das Viergespann, 530 oder 540 geschrieben, ein Ansatz, für welchen sich bei seiner Auffindung Ulrich Köhler aussprach. Eine solche Datierung aber fordert der altertümliche Charakter der Statue. Er zwingt uns zu der auch an sich wahrscheinlichen Annahme, Antenor sei, als ihm jener Staatsauftrag wurde, ein anerkannter Altmeister unter den Bildhauern in Athen gewesen. Jedesfalls lebte er nicht mehr, als nach den siegreichen Schlachten Athen aus der Zerstörung neu erstand, sonst hätten nicht Kritios und Nesiotes die Nachbildung seiner Tyrannenmörder gemacht. Wir sehen also hier den Meister der bronzenen Tyrannenmörder schon in der Zeit des Peisistratos thätig und zwar in nesiotischem Marmor und an einem statuarischen Typus, welcher, wie die Funde von Delos und Paros zeigen, auf den Inseln ausgebildet und eben erst mit den von Peisistratos aus dem Osten herbeigerufenen Marmorbildhauern in das Land gekommen war; wir sehen ihn als jüngeren Genossen des Endoios und wohl auch Aristokles[39] von Kreta, des Aristion von Paros, Archermos von Chios[40] und vielleicht auch des Theodoros von Samos[41], als älteren der Aigineten Kalon und Onatas, auch neben fremden Dichtern und Sängern, Pratinas von Phlius, Lasos von Hermione, Simonides von Keos, Anakreon von Teos. Demnach läge die schon früher ausgesprochene Vermutung, es sei auch Antenor zu den Einwanderern zu zählen[42], nahe genug, würde sie nicht, wenn nicht alles trügt, durch die Inschrift selbst abgeschnitten, zwar nicht durch ausdrückliche Heimatsangabe, aber durch den Vatersnamen Εὐμάρους, wie Kirch-

Monum. per serv. alla storia d. ant. pop. Ital. Tf. 97, 2 im Innenbilde ΜΑΕΡ+.Σ und ΙΠ ΝΟ⊔+ΟΣ

37) *C. I. A.* IV Nr. 373 e.

38) Monatsberichte der Berl. Akademie 1887 S. 111 ff.

39) Kuhnert, XV. Suppl. zu Fleckeisens Jahrb. S. 212.

40) Ἐφημ. ἀρχ. 1886 S. 133 f. Kavvadias. Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XI S. 389 Petersen. Die Annahme von R. Weil, dieser Archermos müsse ein jüngerer Namensvetter des bekannten sein (Wochenschr. f. klass. Philol. 1887. S. 381) scheint nicht notwendig zu sein.

41) Vergl. Ἐφημ. ἀρχ. 1886 Tf. 6, 5 S. 82, wo freilich die Bedeutung und Ergänzung der ionischen Inschrift des Abakos zweifelhaft ist. Bestimmt auf einen Samier weist auch der Oberteil einer Figur, welche fast eine Replik der bekannten »Hera« aus Samos ist, vergl. Kavvadias Ἐφημ. ἀρχ. 1886 S. 78 und S. 81 Nr. 5. W. Miller, *Americ. Journ. of Arch.* 1886 II S. 64 Nr. 14, abgebildet im II. Heft der Museen Athens Tf. 9. Sie gehört nicht zur Basis mit dem Namen des Theodoros, welche offenbar Bronzen trug. Eine zweite samische Marmorstatue ist Anfang Juni gefunden worden vgl. Wochenschrift f. klass. Philologie 1887 S. 765. Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XII S. 146.

42) Milchhöfer, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1879 IV S. 76 A. 2.

hoff bei Robert S. 134 sicher richtig liest[43]. Dieser Eumares ist nämlich, wie schon Kavvadias bemerkte, gewifs kein anderer, als der Maler, den wir aus Plinius 35, 36 als *Eumarum Atheniensem* kennen, ein Ethnikon, welches um so weniger anzuzweifeln ist, als es vollkommen zu dem Gange der athenischen Kunstentwickelung stimmt, wie wir ihn gegenwärtig kennen. Der Vater des ersten als Athener gut bezeugten Plastikers war selbst kein Bildhauer, sondern Maler, das heifst ein Vertreter der decorativen Kunst, welche, wie die Françoisvase und die drei Giebelreliefs aus Poros zeigen, auch vor der Einführung der nesiotisch-ionischen Marmorplastik in Athen blühte. — Einen dritten Angehörigen der Familie darf man in dem durch drei neu gefundene Säuleninschriften[44] bekannt gewordenen Euenor vermuten, dessen Name sich aus Elementen von Eumares und Antenor zusammensetzt, nach demselben onomatologischen Grundsatze, den jüngst Klein so glücklich zur kunstgeschichtlichen Einreihung des Bathykles verwertet hat[45].

II. DIE ÄLTESTE MALERGESCHICHTE BEI PLINIUS.

Die Zeit des Eumares läfst sich auch unabhängig von unserer Datierung der Inschrift ungefähr bestimmen; der Vater des Antenor reichte gewifs in die solonische, in die Zeit des Klitias und Ergotimos hinauf. Das lehrt die Stellung, welche ihm jener Abrifs einer Geschichte der Anfänge und Fortschritte der Malerei bei Plinius anweist. Diese Nachrichten hat soeben Robert in seinen Archäologischen Märchen zusammengefafst und kritisch gewürdigt[46]. Ich glaube nicht den Wert zu verkennen, den Roberts energischer Versuch, eine Geschichte der Kunstforschung im Altertum anzubahnen, beanspruchen darf. Aber seinen Ergebnissen vermag ich nur teilweise beizustimmen. In unserem Falle gelangt er zu folgendem Schlusse: die geschichtliche Aneinanderreihung der mitgeteilten Tatsachen ist unhaltbar und verkehrt, nur mit ihren Elementen darf die moderne Wissenschaft rechnen[47]. Dieses Verdammungsurteil kann ich mir nur insofern aneignen, als auch ich glaube, dafs die zur Zeit des Gewährsmanns »noch erhaltenen und signierten Gemälde der Meister die erwähnten Eigentümlichkeiten gehabt haben müssen, daraus aber keineswegs folgt, dafs die Meister auch die Erfinder dieser ersten Fortschritte sind«, sondern nur die ältesten Beispiele dafür, welche der unbekannte Gelehrte gefunden hatte. Ich glaube aber keineswegs, »dafs die historische Reihenfolge, in welcher sie bei Plinius erscheinen, für uns absolut nicht mafsgebend ist«. Dem vom echten Geiste der aristotelischen Didaskalien durchdrungenen ausgezeichneten Denkmälerforscher und Inschriftenkenner, welcher sich der für antike Verhältnisse ganz gewaltigen Arbeit unterzog, die alten korinthischen, sikyonischen und athenischen »Meistersignaturen« zu entziffern und aufzuzeichnen, müssen wir wahrlich auch soviel Urteil zumuten, als nötig ist, um die relativen Altersverhältnisse

43) So auch Köhler gleich nach Auffindung des Steines.

44) Die eine Ἐφημ. ἀρχ. 1886 Tf. 6, 2 S. 80 Kavvadias.

45) Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. 1885 IX S. 176.

46) Philolog. Unters. herausg. von Kiefsling und v. Wilamowitz X S. 121 ff. Vergl. Overbeck. Schriftquellen S. 67 ff.

47) Arch. Märchen S. 125; vergl. Hermes 1887 S. 131.

solcher Gemälde richtig zu schätzen, was noch heute keinem in Kunstsachen nur etwas erfahrenen schwer fallen dürfte. Die Behauptung, dafs die geschichtliche Darstellung eine aprioristisch ausgeklügelte Construction sei, die sich mit dem aus unserer überlegenen Kenntnifs der Vasenmalerei gewonnenen Bilde nicht verträgt, ist unhaltbar, wenn man sich gegenwärtig hält, dafs wir nur das dürftige Excerpt des Plinius besitzen, welcher »von der Sache selbst keine deutliche Vorstellung hatte und nicht wufste, worauf es ankam, sondern einem vor ihm liegenden Original nachschrieb, soweit er es zu verstehen glaubte«[48]. Auch mufs man den Unterschied zwischen kleinen Topfmalereien und gröfseren Tafelbildern, auf denen jene Darstellung offenbar beruht, in Anschlag bringen — für den man am besten auf den Vergleich der Vase des Timonidas mit dem in den »Antiken Denkmälern« des Instituts I, Taf. 8, 13 trefflich abgebildeten Pinax desselben Meisters verweisen kann — und sich endlich, von Vergleichungen natürlich abgesehen, auf die geographischen Gränzen beschränken, innerhalb deren sich das wesentliche Material der Arbeit hält. Dieses bestand offenbar aus korinthisch-sikyonischen und athenischen Gemälden, kann also kaum in etwas Anderem, als in dem Stoffe zu erkennen sein, welchen Polemon in seinen Schriften περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι und ἐν τοῖς Προπυλαίοις πινάκων sammelte. Durch wessen Vermittelung Plinius aus Polemon schöpfte, tut zunächst wenig zur Sache. — Der Einwurf, dafs es in den Propylaien keine vorpersischen Gemälde gegeben haben könne, weil diese im Jahre 480 umgekommen sein müfsten, hätte wenig Gewicht. Der im vorigen Jahre gefundene polychrome Pinax[49], welchen Benndorf im zweiten Hefte der diefsjährigen Ἐφημερίς herausgeben wird, ist, soweit erhalten, nur wenig verletzt und durch die Glut am oberen Rande mit einer hellgrünen ungleichmäfsigen Glasur überzogen. So ist es sehr wohl möglich, dafs man die wertvollsten Gemälde restaurierte und, im Schutze der »Pinakothek«, neu aufstellte, wie es z. B. auch mit der Athena des Endoios und einigen von Pausanias erwähnten Bronzestatuen geschehen sein mufs. Dergleichen kann unter den Malereien zu verstehen sein, ὁπόσαις . . καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι[50]. — Andere *antiquissimi*, wie Philokles der Aegypter und Bularch, der Zeitgenosse des Kandaules, werden aus anderer Quelle stammen, die ihre Geschichte der Anfänge aus anderem Materiale aufbaute. Für den dritten »Erfinder« der Malerei, Saurias von Samos, wird der

48) O. Jahn, Sitzungsber. der sächs. Gesellsch. 1850 S. 139.

49) Erwähnt von Kavvadias Ἐφημ. ἀρχ. 1886. S. 74. W. Miller *Americ. Journ. of Arch.* 1886 II S. 64f. giebt eine Beschreibung und eine ganz verkehrte Lesung der Inschrift; von dieser s. oben Abschnitt IV.

50) Pausanias, 1, 22, 6. Vergl. die Bronzen 27, 6 und 28, 1. Eine Spur abgeleiteter Benutzung von Polemons sikyonischem Malerkataloge glaube ich 2, 27, 3 zu erkennen, in der allem Anscheine nach unbewufsten Wiedergabe des Epigramms vom Eros des Pausias, welchen Künstler Polemon Fr. 15 (Müller *Fr. hist. Gr.* III S. 120) zu erwähnen scheint (Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II S. 152). Dafs dieses Epigramm mit mir (Zeitschr. f. österr. Gymn. 1886 S. 685) auch andere, unbefangene Fachgenossen aus den Worten des Pausanias heraushören, beruhigt mich über die von Robert, Arch. Märchen S. 168 A. 1 geäufserten Befürchtungen. Sein Einwand, φόρμιγξ könne nicht die leichte Lyra bedeuten, scheint mir nicht zwingend; in jener Zeit wird ein Epigrammendichter das Wort kaum mehr so streng als Terminus empfunden haben. Übrigens würde mit dem einen Worte nicht meine ganze These fallen.

Beleg im Heraion, zusammen mit dem Votivbilde des Mandrokles, oder im ephesischen Artemision zu finden gewesen sein, wo die archaische Epinausimachie des Kalliphon von Samos aufbewahrt wurde.

Auf ähnlicher urkundlicher Grundlage beruht meines Erachtens auch die offenbar aus römischer Quelle geschöpfte Nachricht von den korinthischen Meistern, welche mit Demaratos nach Etrurien gekommen sein sollten, nämlich auf unterzeichneten Werken von ihnen, die gleich den korinthischen Vasen nach Italien eingeführt worden waren und in Heiligtümern, etwa den bei Plinius 35, 17 genannten, aufbewahrt blieben. Diese archäologische Tatsache wurde nach einer auch von uns geübten Methode mit der — wirklich oder vermeintlich — geschichtlichen combiniert. Der Gedanke an Varro liegt dabei nahe genug[51].

Sieht man ab von den Dipylonvasen und den diesen zunächst stehenden frühattischen, welche Böhlau oben S. 33ff. näher bekannt gemacht hat, so sind die ältesten hellenischen Gemälde, die wir aus dem eben bezeichneten Kreise besitzen, die korinthischen Pinakes[52] und Vasen vom Stile der Dodwellschen. In Übereinstimmung damit wird bei Plinius als Erfindungsstätte der Malerei Sikyon oder Korinth genannt, was keinen wesentlichen Unterschied ausmacht, da die sikyonische Vasenmalerei[53] mit der korinthischen ziemlich identisch ist. Dafs unter jenen Vasengemälden blofse Umrifszeichnungen in ganzer Figur, wie Plinius 15 sich ausdrückt: *umbra hominis lineis circumdata,* nicht vorkommen, ist allerdings richtig. Aber es ist zu beachten, dafs diese Art der Zeichnung, die wir tongrundig nennen, wenigstens für Gewänder und besonders für Gesichter — und diefs ohne durchgeführten Unterschied des Geschlechts — wirklich die älteste ist[54]. Dafs sie bei gröfseren Gemälden, wie in älterer Zeit auf der mykenischen Kriegervase[55], in jüngerer auf der Lyseasstele, dem polychromen Pinax von der Akropolis[49] und den offenbar von griechischen abhängigen altetruskischen Grabmalereien, auch bei den korinthischen und sikyonischen Meistern noch weitergehende Anwendung fand, ist nichts weniger als unmöglich[56]. Werden doch auch noch auf korinthischen und attischen Vasen entwickelten Stils die gröfseren Einzelköpfe tongrundig gemalt[57]. Möglich ist überdiefs, dafs der Auszug des Plinius die Beschränkungen vernachlässigt, unter denen sein Gewährsmann die Umrifszeichnung von den alten Malern angewandt sein liefs.

Welchen Fortschritt Plinius dem Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon mit den Worten zuschreibt: *iam tamen spargentes lineas intus,* ist nicht klar. Da es aber in Gegensatz gestellt wird zu *sine ullo etiamnum hi colore,* so möchte

51) Furtwängler in Fleckeisens Jahrb. Suppl. IX S. 58f.; vergl. S. 26 A. 1.

52) Furtwängler, Berl. Vasenkatalog S. 47ff. Antike Denkmäler d. Inst. 1886 I Tf. 7. 8.

53) Vergl. Purgold, Arch. Zeitg. 1881 S. 178f.

54) Furtwängler a. a. O. Winter, Arch. Zeitg. 1885 S. 188 A. 2. P. J. Meier, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 328f. Ἐφημ. ἀρχ. 1886 S. 119. Einiges hierhergehörige auch in Flinders-Petrie, Naukratis I London 1886.

55) Furtwängler und Löschcke, Myken. Vasen Tf. 42 und 43 S. 68ff.

56) Vergl. auch v. Rohden in Baumeisters Denkmälern S. 852 gegen Klein, Euphronios[2] S. 46f.

57) Die attischen hat Winter, Arch. Zeitg. 1885 S. 190ff. zusammengestellt.

man unter jenen *lineae* Schraffierung oder einfarbige Musterung verstehen, welche sehr wohl eine Vorstufe zum Anlegen von Flächen mit einer zweiten Farbe gebildet haben könnte, wie sie ja neben dieser in der melischen und ältesten korinthischen Malerei weiter besteht[58]. Der Zusatz: *ideo et quos pingerent adscribere institutum,* läfst freilich eher an die Ornamente denken, mit welchen die Zwischenräume der Figuren, gleich wie mit den Beischriften, ausgefüllt werden[59]. Wie dem auch sein mag, mit dem Ansatze des Aufkommens von Beischriften in der Zeit der tongrundigen korinthischen Malerei behält unser Gewährsmann sicher Recht.

Ob auch darin, dafs er erst dem vierten Maler seiner Reihe, dem Ekphantos von Korinth, die Anwendung roter Farbe *(testae tritae, ut ferunt)* zuschrieb, die wir bereits — freilich nicht aus diesem Stoffe, welcher der hellroten Tonfarbe entsprechen dürfte, die hie und da auf Vasen, zuerst auf einer »frühattischen«[60] begegnet — an den ältesten korinthischen Malereien kennen, vermögen wir vorerst nicht zu entscheiden, weil uns sein Alter nicht genau bekannt ist, um von der immerhin auch erwägenswerten Möglichkeit zu schweigen, es sei von den Gemälden seiner Vorgänger das Rot wie so oft von unseren Vasen, verschwunden gewesen (Robert S. 129). Ganz monochrom aber sind nicht nur die attischen Dipylonvasen des siebenten Jahrhunderts[61] und — mit wenigen Ausnahmen — die unmittelbar daran anschliefsenden »frühattischen« Böhlaus, sondern auch noch so entwickelte Malereien, wie die der Sarkophage von Klazomenai. Die ältesten Vasenbilder, auf denen die rote Farbe begegnet, sind ohne Zweifel die von Melos. Ebendaher aber besitzen wir die Künstlerinschrift eines Malers Ekphantos, auf der bekannten *columna Naniana*[62]: Παῖ Διὸς Ἐκφάντῳ δέξαι τόδ' ἀμενφὲς ἄγαλμα, σοὶ γὰρ ἐπευχόμενος τοῦτ' ἐτέλεσσε γρόφων. Dafs letzteres Wort hier und γρόφων ἐποίησε in der Künstlerinschrift eines zweiten Meliers[63] nicht anders zu verstehen ist als von Malerei, ist mir nicht zweifelhaft. Wir besitzen, wie wir oben gesehen haben, auch andere Marmoruntersätze, welche gemalte Gefäfse oder Pinakes getragen haben dürften. Wie geeignet Säulen als Träger von Vasen waren, leuchtet ein und für frühe und späte Zeiten ist der Gebrauch aus Vasenbildern[64] und Wandgemälden zu belegen. Pinaxartige Marmortafeln aber wurden in Athen noch im vierten Jahrhundert auf schlanken Pfeilern

[58]) So erklärte schon Lévesque, vgl. Böttiger, Ideen zur Arch. der Malerei S. 142.

[59]) So Klein, Euphronios² S. 48 A. 1. — An die Innenzeichnung der Figuren dachte u. A. Böttiger a. a. O. S. 138.

[60]) Vergl. Böhlau oben S. 43, 3.

[61]) Über deren Zeit s. zuletzt Kroker, Jahrbuch 1886 I S. 106 ff. Nur hält er sich meines Erachtens zu fest an das thukydideische Datum der ältesten bezeugten Seeschlacht. Wenn sich die Samier schon für den lelantischen Krieg Schlachtschiffe bauen liefsen, so ist es doch wenigstens wahrscheinlich, dafs sie sie auch gebrauchten.

[62]) Löwy, Inschr. gr. Bildhauer Nr. 5.

[63]) Löwy, Nr. 25, auch auf Säulenbruchstücken, aus Olympia. — Maler, nicht Bildhauer waren auch die Künstler des Hermenpfeilers von Sigeion (Löwy Nr. 4) wie zuletzt v. Wilamowitz im Göttinger *Ind. lect.* 1885 S. 3 f. für mich überzeugend dargelegt hat.

[64]) Das älteste Beispiel dürfte die wohl »protokorinthische« Schale mit der Darstellung des Panathenäenopfers sein, im *Journal of hell. stud.* 1880 Tf. 7, I S. 202 ff. von C. Smith gewifs falsch erklärt. Die richtige Erklärung deutet Furtwängler in Roschers Lexikon der Mythol. S. 691 an.

aufgestellt [65]. — Die Inschrift des Ekphantos setzte Kirchhoff frühestens in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts [66]; aber heute, wo mit Recht die Überzeugung an Boden gewinnt, dafs der Gebrauch der Schrift und ihre ältesten Denkmäler in weit ältere Zeit hinaufreichen, als man früher annehmen konnte [67], wird wenigstens die Möglichkeit zuzugeben sein, auch die *columna Naniana* in's siebente Jahrhundert zu rücken. Und die Vermutung liegt allzu nahe, die beiden überlieferten Maler Ekphantos seien eine Person gewesen. Da nun die melische Inschrift keine Heimatsangabe enthält, der Urheber jener Malergeschichte aber für die seinige keinen anderen Grund gehabt haben wird, als die korinthischen Zeichen der ihm vorliegenden Künstlerinschrift, glaube ich, dafs Ekphantos etwa in der Blütezeit Korinths unter Kypselos von Melos hinüberwanderte und halte es auch nicht für unmöglich, dafs er in Korinth mit anderen Elementen der älteren melischen Kunstübung auch den Gebrauch der roten Farbe in die figürliche Malerei einführte [68].

Auf Ekphantos folgt in der Reihe der »Erfinder« Eumares, der nach Plinius 56 *primus in pictura marem a femina discrevit.* Das ist offenbar die Einführung eines analogen — schwerlich genau desselben — Verfahrens, wie die Anwendung der weifsen Deckfarbe zur Unterscheidung weiblicher Körper in der ausgebildeten Vasenmalerei mit schwarzen Figuren [69]. Diese letztere beginnt nun wirklich frühzeitig in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, etwas mehr als ein Menschenalter vor dem oben nachgewiesenen Werke des Antenor. Ob freilich diese Erfindung mit Recht Athen zugeschrieben wird, ist eine andere Frage und ich weifs, dafs Wenige geneigt sein werden, sie zu bejahen. Ich gestehe, es dennoch zu sein, wenn ich die Rolle überblicke, welche Athen in der Entwickelung der Vasenmalerei zufällt.

In seiner stillen Abgeschlossenheit hatte Athen bis tief in das siebente Jahrhundert den aus dem urgriechischen geometrischen entwickelten Dipylonstil bewahrt und, wie uns Krokers und Böhlaus in diesem Jahrbuch erschienene Arbeiten gelehrt haben, unter ägyptischen und ostgriechischen Einflüssen weitergebildet. Vermutlich nach Mitte dieses Jahrhunderts, etwa damals, als durch die Einverleibung von Eleusis der Weg nach Westen freier geworden war, übernahm es fertig den weit fortgeschritteneren korinthischen Vasenstil, ungefähr auf der Stufe, wie ihn die Pinakes zeigen. Das einzige nicht ganz unzweifelhafte Zeugnifs hiefür war bis vor Kurzem die Scherbe einer Prometheusdarstellung aus dem Phaleron [70]. Einen sicheren Beleg

---

[65]) Schöne Griech. Reliefs Tf. 14 Nr. 67 S. 37 und die Darstellung eines solchen Pinaxträgers, hinter einem Altar vor Athena, auf einem schönen Weiherelief, welches Löwy aus den Kellerräumen des Centralmuseums hinaufschaffen liefs, um es für seine Sammlung griechischer Reliefs zu zeichnen. Über das von Schöne herangezogene Vasenbild aber *Annali dell' Inst.* 1865 Tf. F vergl. Petersen, Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. VI S. 57 f.

[66]) Studien zur Gesch. d. gr. Alph.⁴ S. 73.

[67]) Vergl. z. B. Köhler, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1884 IX S. 122 f.; v. Wilamowitz, Homer. Unters. S. 286 ff.

[68]) Auch die an den Spitzen aufgebogenen Flügel der korinthischen Schlangenfüfsler könnten aus der melischen Malerei stammen; vergl. Löschcke, Boreas u. Oreithyia, Dorpater Programm 1886 S. 10.

[69]) Vergl. Brunn, Gesch. der gr. Künstler II S. 8 f. P. J. Meier, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 329. Auch der Anm. 46 erwähnte polychrome Pinax gibt dem dargestellten Krieger eine dunkle rotbraune Körperfarbe.

[70]) Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder Tf. 54, 2; auch 1 kann hierhergehören, sicher ist es je-

auch hiefür haben die neuen Ausgrabungen auf der Burg gebracht, in dem Bruchstück eines feinen Pinax mit dem Rest einer Inschrift, die attisch gewesen sein kann und wird[71]. Der dargestellte Gegenstand stimmt vortrefflich zu dem Ursprung dieser Kunstgattung: die älteste Athenageburt von der wir wissen, war ein Werk des Korinthers Kleanthes im Tempel der Artemis Alpheionia bei Olympia[72], welches nach der Malergeschichte bei Plinius hoch in das siebente Jahrhundert hinaufgereicht haben mufs. Der Typus dieses Gemäldes wird kein anderer, als der unserer Pinaxscherbe gewesen sein; der für jenes charakteristische fischhaltende Poseidon gegenüber dem Zeus ist hier zwar nicht erhalten, aber wenigstens nicht ausgeschlossen, da die Stelle sicher von keiner zweiten Eileithyia besetzt war[73].

Um diesen korinthischen Ursprung der entwickelteren Malerei in Athen scheint Aristoteles gewufst zu haben, wenn er, doch wohl auf Grund des in Athen vorliegenden Materiales, den Eucheiros von Korinth als Erfinder der Malerei überhaupt, will sagen als den ältesten ihm bekannten Maler, bezeichnete[74]. An der Wirklichkeit dieses Künstlers defshalb zu zweifeln, weil ihn Aristoteles nach Plinius als *Daedali cognatus*, das heifst doch wohl auf Griechisch Δαιδαλίδης, bezeichnete, und weil sein Name, wie Daidalos, Chersiphron, Cheirisophos, Euergos, Stesichoros und andere, zu seinem Berufe pafst, dünkt mich ein Anachronismus. Auch gehört er mit Eugrammos zu den angeblich mit Demarat nach Italien eingewanderten Künstlern, deren Urkundlichkeit ich oben S. 150 annehmen zu müssen glaubte. Wenn zu diesen von Nepos bei Plinius auch Ekphantos gerechnet wird, so bestätigt das die Annahme, dafs Eucheir im Allgemeinen derselben Kunststufe angehörte wie jener, womit wir uns dem für diesen vorauszusetzenden Zeitpunkte nähern. Bedenkt man nun die Plötzlichkeit, mit der die ausgebildete korinthische Vasenmalerei in Athen auftritt, und vergleicht die Art, wie später die Marmorplastik daselbst Fufs fafste, so wird man auch den Einzug der korinthischen Malerei geradezu durch persönliche Einwanderung bewirkt denken, deren Vertreter in unserer Überlieferung eben dieser Eucheiros wäre. Der seltene Name kehrt bekanntlich in Korinth bei dem Lehrer des Klearchos von Rhegion und bei einem Mitgliede der athenischen Töpfergilde, dem Sohne des Ergotimos[75] wieder. Beide sind um die Mitte des sechsten Jahrhunderts anzusetzen, also etwas mehr als zwei

doch nicht. Ähnliches hat sich in Eleusis gefunden.

71) Ἐφημ. ἀρχ. 1886 Tf. 8, 1 S. 117 ff.

72) Brunn, Gesch. der gr. Künstler II S. 7.

73) Mit diesem Funde scheint mir die anläfslich des Berliner Gefäfses Nr. 1704 Furtw. von Löschcke aufgestellte Annahme, der Typus sei erst zur Zeit dieser Vasengattung aus Korinth nach Athen gekommen, widerlegt zu sein. Vergl. Klein, Euphronios² S. 74 A. 2.

74) Plinius 7, 205. — Diesen Eucheir mit dem Lehrer des Klearchos von Rhegion (Paus. 6, 4, 4) zu identificieren, wie Robert, Arch. Märchen S. 131 A. 2 tut, ist chronologisch unmöglich. Dafs der Name sich auch in Korinth wiederholte hat nichts Befremdliches. — Wenn nach derselben Pliniusstelle Theophrast die Malerei mit Polygnot anfangen liefs, so hatte das offenbar einen anderen Sinn, über den Quintilian Inst. 12, 10, 3 Auskunft geben kann: für Theophrast begann offenbar die ästhetisch geniefsbare Malerei mit Polygnot, wie für Andere erst mit Apollodor (Plin. 35, 60) und die Plastik erst mit Pheidias (Plin. 36, 15). Das ähnliche Urteil über Kimon von Kleonai kommt im III. Abschnitt zur Sprache.

75) Klein, Meistersignaturen² S. 72.

Generationen nach dem alten Maler Eucheiros. Sehr möglich, dafs einer von den zwei jüngeren Homonymen der Enkel des älteren war. Irgend einen Familienzusammenhang darf man auch für den Vasenmaler vermuten. Denn zu glauben, dafs schon damals diese Tätigkeit gänzlich einer von der eigentlichen Künstlerschaft getrennten Handwerkergruppe überlassen war, scheint mir ein Vorurteil; wir können uns vielmehr darauf gefafst machen ein Mal einem der Vasenmalernamen auf stattlichen Pinakes zu begegnen, wie wir auf dem oben erwähnten[49] wenigstens eine bekannte »Lieblingsinschrift« wiederfinden werden. — Jene korinthischen Einwanderer werden auch den nach guter Überlieferung in ihrer Heimat erfundenen Tempelgiebelschmuck mitgebracht haben, dessen hochaltertümliche Vertreter in Athen stoffliche Berührungen mit korinthisch-sikyonischer Kunst aufweisen[76]. Wenn Klein mit Recht angenommen hat, dafs der Name Daidaliden ursprünglich der kretisch-sikyonisch-korinthischen Künstlergilde gehörte — und ich glaube es, obzwar auch ich die Erklärung der Pausaniasstelle von der er ausgeht, für falsch halte[77] — dann liegt die Vermutung nahe, dafs diese Daidaliden, denen der Sohn des Sophroniskos angehörte, ähnlich wie schon früher die Κεραμῆς, dem gleichnamigen Demos den Namen gaben; seine Einsetzung liefse sich passend der solonischen Verfassung zuschreiben[78]. Wissen wir doch, dafs der eine von den beiden Fällen, in denen Solon Fremden das Bürgerrecht zugestand, solche betraf, welche πανέστιοι μετοικιζόμενοι ἐπὶ τέχνῃ nach Athen kamen[79]. So in Athen eingebürgert erfuhr die korinthische Künstlercolonie, noch anders als Korinth selbst[80], die anregenden Einflüsse des griechischen Ostens, mit dem die Stadt nach Besetzung von Sigeion noch engere Fühlung haben mufste, als früher. Klein freilich und viele andere mit ihm leiten die entscheidenden Anregungen, welche die attische Kunst zur Entwickelung brachten, vielmehr von Chalkis her, wo man mit Uebergehung von Milet, Ephesos, Samos, Chios u. s. f. gar »das Hauptquartier der ionischen Kunst« ansetzt[81]. Diesen frühzeitigen und nachhaltigen chalkidischen Einflufs kann ich nicht für erwiesen und nicht ein Mal für wahrscheinlich halten, so lange unter den zahlreichen Vasenfunden in Athen dem vielen Korinthischen kaum eine oder die andre sicher chalkidische Scherbe entgegenzusetzen ist[82] und so lange die ältesten bemalten Gefäfse, die wir von Chalkis kennen, einer etwas jüngeren Entwickelung angehören, als die ältesten attischen[83]. Auch darauf durfte sich Klein nicht berufen, dafs Solon aus

[76]) Vergl. zuletzt Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 X S. 73f. und Jahrb. 1886 I S. 87f. Die ältesten aufser diesen bekannten Giebelverzierungen sind die des Megarerschatzhauses und andere in Olympia gefundene, dann der Giebel in Aigeira Paus. 7, 26, 6.

[77]) Vergl. v. Urlichs, Beitr. zur Kunstgesch. S. 5ff.

[78]) In die Zeit des Endoios setzt sie Kuhnert im XV. Suppl. von Fleckeisens Jahrb. S. 213.

[79]) Plutarch, Solon 24; vergl. zuletzt v. Wilamowitz, Hermes XXII 1887 S. 238 A. 2.

[80]) Vergl. Löschcke, Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten.

[81]) Euphronios[2] S. 75.

[82]) Mit voller Sicherheit ist meines Wissens nur ein schönes strenges Stück der jüngsten Funde hierherzuziehen, das Inschriften wie ƐƎ8Ǝ√ und ƐOTIΦI trägt.

[83]) Der oben S. 18ff. von Dümmler gemachte Versuch, den »protokorinthischen Stil« für Chalkis in Anspruch zu nehmen, bleibt mir wenig wahrscheinlich.

handelspolitischen Rücksichten den euboiischen Münzfufs einführte[84], denn dieser war Chalkis und Korinth gemein. Die historischen Verhältnisse des Vasenbestandes und ein so starkes Argument, wie die Beischrift ƧƎИOΞVꟼA> auf einer chalkidischen Amphora[85], spricht wohl vielmehr dafür, dafs auch die alte Metallstadt ihre entwickeltere Tonmalerei im Wesentlichen von Korinth empfangen habe, wahrscheinlich auf dem kurzen Wege über Megaris und Boiotien, eines Landes, dessen lange verkannte Rolle in der archaischen Kunstentwickelung jetzt allmählig kenntlich zu werden verspricht[86]. Der Ausgangspunkt der ionischen Einflüsse aber auch auf die Vasenmalerei in Athen dürfte weiter östlich zu suchen und hoffentlich auch zu finden sein. Löschcke denkt nach dem Vorgang Anderer an Milet; vielleicht kommt auch Teos in Betracht, für welches durch Alkaios 43 κυλιχνᾶν ἀπὸ Τηιᾶν alte Tonindustrie bezeugt zu sein scheint. Daher könnte auch ein Teil der Vasenfabrication in Naukratis stammen, bei dessen Gründung jene Stadt mitwirkte.

Die Kreuzung der ostionischen Einflüsse mit den halbdorischen von Korinth brachte schon damals in Athen eine frühe bescheidene Kunstblüte hervor, mit welcher die Pflanzung, gleich anderen Colonien, die Mutterstadt überflügelte. Keines auch von den bedeutendsten Werken der altkorinthischen Vasenmalerei vermag sich mit der Françoisvase zu messen. Bald begann sogar die attische Malerei auf die Weiterentwickelung der korinthischen Einflufs zu üben, so besonders in der Einführung von keramischen Formen, die bereits im Dipylonstil vorgebildet waren, z. B. der Amphoren mit ausgespartem Bildfelde[87]. So scheint es mir denn in der Tat nicht unmöglich, dafs die Malergeschichte bei Plinius auch in diesem Punkte Recht behält, dafs die dem Eumares zugeschriebene Neuerung wirklich, wenigstens für Hellas selbst, von Athen ausgieng. Das älteste Beispiel für das Eindringen des entsprechenden Verfahrens in die Vasenmalerei des Westens, welches ich zu nennen weifs, ist ein attisches Gefäfs, die bekannte Schüssel von Aigina[88]. Dafs in der Einführung der weifsen Farbe zur Unterscheidung von Frauenkörpern die attischen Vasen den korinthischen und chalkidischen voraus waren, scheint mir auch daraus hervorzugehen, dafs die letzteren Gruppen in diesem Verfahren weit länger auf der älteren technischen Stufe verharrten, wo die weifse Farbe unmittelbar auf den Tongrund aufgetragen wird[89], während schon die Françoisvase die neuere Art, das Weifs auf schwarzen Firnifsgrund zu setzen, durchgeführt zeigt.

84) Köhler, Mitt. d. arch. Inst. X 1885 S. 151 ff. Klein, Euphronios² S. 75.

85) Gerhard, Auserl. Vasenb. II Tf. 105. Fick, Odyssee in ihrer ursprüngl. sprachl. Gestalt S. 11 knüpft an diese Sprachform die Vermutung, die chalkidischen Vasen seien in einer ionisch-dorischen Mischcolonie, etwa Himera, entstanden.

86) Boiotisch dürfte z. B. der zuletzt im Jahrbuch 1886 I S. 91 f. A. 19 besprochene Pinax aus Eleusis sein, ebenso die Dreifufsvase aus Tanagra Berlin Nr. 1727 Furtwängler, gegen deren Atticismus sich auch Klein Euphronios² S. 177 A. 1 ausgesprochen hat. — Auch auf die Baukunst und Bildhauerei von Mittelgriechenland wirkte der Peloponnes in erster Linie ein.

87) Brunn bei Lau, Die griech. Vasen S. 8. Löschcke, *Annali dell' Inst.* 1878 S. 309 f. Furtwängler, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1881 VI S. 110.

88) Furtwängler, Berliner Vasenkatalog Nr. 1682.

89) Löschcke, *Annali dell' Inst.* 1878 S. 315. Furtwängler, Arch. Zeitg. 1882 S. 205. P. J. Meier, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 S. 330 ff. Seine

Auch was dem Künstler sonst noch nachgerühmt wird, entspricht der Kunststufe, auf der wir ihn ansetzen. *Figuras omnis imitari ausum*, das kann man auch von Klitias und seinen bedeutenderen Zeitgenossen und Nachfolgern sagen mit ihrem reichen Besitz an Erzählungsstoffen und ihrer Kühnheit im Erfassen der schwierigsten Motive.

III. KIMON VON KLEONAI.

Sollte es sich nun wirklich mit dem nächsten Gliede der Reihe anders verhalten, sollte die Behauptung richtig sein, welche Robert gewagt hat: Kimon von Kleonai, den wir Alle bisher mit der Überlieferung in die Mitte zwischen Eumares und Polygnot ansetzten, den die Meisten nach Kleins Vorgang[90] als einen der eigentlichen Urheber des Umschwungs ansahen, welchem in der Vasenmalerei das Aufkommen der rotfigurigen Technik entspricht, wäre viel eher »mit der Blüte der korinthischen Vasenfabrication, in der z. B. der Amphiaraoskrater entstanden ist, in Verbindung zu bringen und also noch dem siebenten Jahrhundert [?] zuzuweisen«?[91] Nein, schon eine von den »Neuerungen« des Kimon genügt allein, um die vollendete Unmöglichkeit dieser Umdatierung zu erweisen: *in veste rugas et sinus invenit*. Damit können doch nicht die ganz spärlichen, stammelnden Versuche Gewandfalten auszudrücken gemeint sein, welche die Vasenmalerei auf jener Stufe macht, sondern ein wirklich halbwegs gelungener und verständlicher Ausdruck für diese Formen der Gewandung[92]. Wer es nicht selbst beobachtet hat, kann es jetzt mit Hilfe des ersten Bandes von Furtwänglers Vasenkatalog verfolgen, wie die Gefäfsmalerei während des sechsten Jahrhunderts allmählig nach diesem Ziele hinstrebt und es in der Tat erst in den Bildern des »epiktetischen Kreises« und in den mit diesen zum gröfsten Teile gleichzeitigen Malereien der jüngsten Entwickelungsstufen des schwarzfigurigen Stiles einiger Maafsen erreicht. Es ist in der Tat mehr als wahrscheinlich, dafs in diesem grofsen Fortschritte die Tafelmalerei vorangegangen war, und dafs in unserer Überlieferung Kimon von Kleonai der Vertreter dieser neuen Richtung ist.

Auch die anderen dem Kimon zugeschriebenen Neuerungen sind in der älteren Hälfte der Vasenmalerei mit roten Figuren nachzuweisen. Für das *varie formare voltus respicientes suspicientesve vel despicientes* hat es Klein treffend getan; das *articulis membra distinxit, venas protulit* entspricht der feinen Innenzeichnung der anatomischen Formen, durch welche sich die besten unter jenen Vasenkünstlern auszeichnen. Nur die Worte *catagraphas invenit, hoc est imagines obliquas* bereiten noch immer Schwierigkeiten. Klein setzt die *catagraphae* als Umrifszeichnungen in Gegensatz zu der Silhouettenmanier der älteren Kunst[93]. Aber davon abgesehen, dafs meiner Überzeugung nach die Tafelmalerei nie aufgehört hatte, sich der Umrifs-

Angabe, dafs die Françoisvase Weifs auf Tongrund hat, mufs ich nach Milani's bestimmter Versicherung des Gegenteils für irrig halten.

90) Euphronios² S. 45 ff.

91) Arch. Märchen S. 128.

92) Ähnlich Brunn, Gesch. der gr. Künstler II S. 11.

93) Euphronios² S. 47 ff.

zeichnung als Grundlage zu bedienen (s. S. 150), kann der Ausdruck jene Bedeutung am allerwenigsten haben. Gewöhnlich wird er von der Seitenansicht gebraucht, wie auch Plinius hier übersetzt, besonders vom Profil des Gesichts[94]. So fafst ihn denn auch neuerdings wieder Franz Winter, mufs aber, da die Profilbildung des Gesichtes überhaupt am Anfang aller Malerei steht, die Neuerung des Kimon auf eine blofse Verfeinerung und Belebung der Profilzeichnung beschränken[95], nicht glücklich, wie mir scheint, da solch ein blofs gradueller Fortschritt nicht wohl als einschneidende »Erfindung« gelten konnte. Auch Brunn vermag ich nicht beizustimmen, der den allgemein gefafsten Ausdruck genau genommen nicht mehr als eine Einzelheit, wie die richtige Profilbildung des Auges, bedeuten läfst. Ich glaube vielmehr die *catagraphae* in möglichst allgemeinem Sinne fassen zu müssen. So wie bei uns die Bezeichnung der Seitenansicht des Gesichts als Profil κατ' ἐξοχήν nur ein besonderer Fall der Anwendung dieses Terminus ist, so konnte gewifs καταγραφή und *imago obliqua* auch von der Seitenansicht der ganzen Gestalt gebraucht werden; und wirklich sind auch in diesem Punkte den Malern des epiktetischen Kreises bedeutende Verbesserungen gegenüber älteren ungeschickteren Versuchen nicht abzusprechen. Irre ich aber nicht, so ist noch eine andere Auffassung des Wortes möglich und sogar passender. Καταγραφή nennt man auch die lineare Darstellung geographischer und astronomischer Gegenstände auf der Ebene[96]; wir können den Ausdruck in diesem Sinne ziemlich sinngemäfs mit »Projection« wiedergeben. Solche Zeichnungen erfordern, wenn sie eine Vorstellung von der Körperlichkeit des Gegenstandes geben sollen, Kenntnifs der Linearperspective. Das gleiche gilt von der Umrifszeichnung der Menschengestalt, in deren perspectivischer Darstellung die älteren Maler rotfigurigen Stils bekanntlich ebenfalls grofse Fortschritte gemacht haben. Also eine Ausbildung der Linearperspective in der Zeichnung der menschlichen Gestalt möchte ich hinter *catagraphas invenit* vermuten, und treffe hierin mit K. O. Müller zusammen, welcher das Verdienst des Kimon »besonders in der perspectivischen Auffassung der Gegenstände« suchte[97]. Dafs Plinius diefs nicht verstand und dafür die geläufigste Bedeutung des Wortes setzte, wird Niemanden Wunder nehmen.

Wie sich das nun auch verhalten mag, die kunstgeschichtliche Stellung des Kimon von Kleonai läfst sich aus den Plinianischen Angaben im Wesentlichen mit Sicherheit feststellen. Diese werden unzweideutig bestätigt durch das schwerlich aus schlechter Quelle geschöpfte Urteil bei Aelian[98], Kimon habe der τέχνη γραφική, welche von seinen Vorgängern kunstlos und unbeholfen ausgeübt wurde, aus den

---

94) Brunn, Gesch. der gr. Künstler II S. 10.

95) Arch. Zeitg. 1885 S. 201 f.

96) Die Stellen in Stephanus Thesaurus. Vergl. O. Jahn, Sitzungsber. der sächs. Gesellsch. 1850 S. 138 A. 66. — In den Inschriften *Rev. arch. N. S.* XXVII S. 86 f. Nr. 2 und XXXIII S. 61 (vergl *Gaz. arch.* III S. 114 f.), auf welche ich von befreundeter Seite aufmerksam gemacht werde, vermag ich in Κατάγραφος nur einen Eigennamen zu sehen, wozu auch Colonna Ceccaldi in den Bemerkungen zu der ersteren hinneigt.

97) Handbuch der Arch.³ S. 99.

98) *Var. hist.* 8, 8.

Kinderschuhen herausgeholfen. Mag Robert auch mit Recht die Worte »phrasenhafter Allgemeinheit« anklagen[99], mit seinem Ansatze des Künstlers (oben S. 156) sind sie schlechthin unverträglich. Wir haben da offenbar ein vom Standpunkte der »allgemeinen Bildung« gefälltes Urteil vor uns, welche auch heute noch an Werken wie die Françoisvase nur die kindliche Unbeholfenheit zu belächeln vermag und für die das ästhetisch geniefsbare in der Vasenmalerei ganz ähnlich ungefähr mit Euphronios beginnen dürfte. Zu anderen Zeiten freilich oder auf anderer Bildungsstufe begann es erst mit Polygnot oder gar mit Apollodor, wie in der Neuzeit für Viele eigentlich erst mit Raffael.

Dafs auch in der Malerei wieder ein Fremder alle die Neuerungen im Einzelnen und den Umschwung im Ganzen durchsetzen half, hat nichts Auffallendes, wenn man bedenkt, wie rasch die Malerei des Klitias zu verwildern oder zu verknöchern begann[100], wahrscheinlich auch defshalb, weil der neu aufgehende Stern der Marmorplastik die ältere Kunstweise in den Schatten stellen mufste. Auch für Kimon wird man persönliche Wirksamkeit in Athen annehmen dürfen. Das bekannte Epigramm: οὐκ ἀδαὴς ἔγραφε Κίμων τάδε· παντὶ δ' ἐπ' ἔργῳ μῶμος ὃν οὐδ' ἥρως Δαίδαλος ἐξέφυγεν, an dessen Urkundlichkeit zu zweifeln heute kein Grund mehr vorliegt, würde sachlich vortrefflich für den neu eingewanderten Daidaliden passen, welcher im Bewufstsein seiner Überlegenheit dem neidischen Tadel einer erbgesessenen Künstlergilde — wie er sich etwa gleichzeitig auf einem anderen Kunstgebiete in dem wohl gegen Lasos gerichteten Hyporchem des Pratinas Luft macht[101] — Trotz bietet, und seine sprachliche Form wäre dieser Annahme nicht entgegen[102]. Die passendste Zeit zu solcher Einwanderung ist die des Peisistratos; als Zeitgenosse des Antenor, wie es seine Stellung zwischen Eumares und Polygnot fordert, wird Kimon in Athen gewirkt und für seine Kunst, besonders auch in dem Punkte, von dem wir ausgegangen sind, der Gewandbehandlung, von den Meistern der nesiotisch-ionischen Marmorplastik gelernt haben. Wenn Winter meinte ihn kurz vor die Mitte des sechsten Jahrhunderts setzen zu müssen, weil die um diese Zeit gemalte Lyseasstele mit ihrem ziemlich fortgeschrittenen Gewandstil jene Neuerung voraussetze, so scheint er mir die Angabe, Kimon sei ihr »Erfinder« gewesen, viel zu wörtlich zu nehmen, während man ihn doch, wie oben im Allgemeinen bemerkt ist, nur als einen Hauptvertreter der neuen Richtung ansehen darf, neben dem und vor dem schon minder erfolgreiche Ansätze in gleichem Sinne Statt haben konnten. Auch mufs wohl die Inschrift der Lyseasstele nicht unbedingt älter sein, als etwa die des Antenor.

---

99) Arch. Märchen S. 128.

100) Vergl. Brunn, Probleme S. 43 f. Ἐφημ. ἀρχ. 1887 S. 122 f.

101) Vergl. Bergk, Griech. Litteraturgesch. III S. 261 f. II S. 377 ff. v. Wilamowitz, Hermes 1885 XX S. 67.

102) Auch unter den Vasenmalern lassen sich Dorer vermuten; Philtias z. B. verrät sich durch die Schreibung Phintias als solchen (P. J. Meier, Arch. Zeitg. 1884 S. 251). Auch Exekias dürfte ein Dorer sein, schon wegen des bei einem Athener jener Zeit undenkbaren ϙ. Die bekannte Scherbe Klein Meistersignaturen[2] S. 40, 5 *I. Gr. A.* n. 22 zeigt ihn in Verbindung mit einem Sikyonier.

IV. ZUR ZEITBESTIMMUNG DER VASENMALEREI MIT ROTEN FIGUREN.

Aber stimmt dieser Zeitansatz zu dem angenommenen Zusammenhange Kimons mit den Neuerungen des »epiktetischen Kreises«, die wir doch auch zeitlich in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Auftreten jenes Meisters denken müssen? Conze setzte die rotfigurige Vasenmalerei strengen Stiles zwischen die Perserkriege und den peloponnesischen Krieg[103], Klein nur ein wenig älter, in die Jahre 490 bis 440[104], Löschcke, Winter und Andere das Aufkommen der neuen Malweise an die Wende des sechsten und fünften Jahrhunderts[105]. Dafs auch dieser Ansatz noch zu jung war, haben die Funde und Forschungen der jüngsten Zeit unzweifelhaft erwiesen. Die bekannte Rofs'sche Scherbe, für die man erst kürzlich noch nur den Bau des perikleischen Parthenon als *terminus ante quem* gelten lassen wollte[106], gehörte, wie ihr Entdecker schon vor fünfzig Jahren sah, sicher dem Persersehutt an, der zu der kimonischen Anschüttung auf der Akropolis verwendet wurde; sie hat durch die letzten Ausgrabungen zahlreiche Gesellschaft erhalten, welche uns nötigt, ein gut Stück der Entwickelung des neuen Stiles vor 480 anzusetzen. Vor 500 weisen die Verhältnisse des attischen Vasenimports auf Kypros, welche Dümmler in dem nachfolgenden Aufsatze darlegt. Dazu stimmt das imponierende Können, welches auch die gewaltigen Überreste der vorpersischen Plastik verraten, vor denen es sich wie ein Märchen aus uralten Zeiten anhört, dafs man vor ein par Jahrzehnten im Aristion einen Marathonkämpfer erkennen konnte. Auch die Schriftgeschichte widerspricht diesem allgemeinen Hinaufdatieren nicht, seit Köhlers befreiende Entdeckung der ionisch geschriebenen attischen Grabsteine des fünften Jahrhunderts bekannt geworden ist[107]. Kurz, Alles drängt dazu, den »epiktetischen Kreis« nahe an den für Kimon gewonnenen Zeitansatz, bis in die Zeit der Peisistratiden hinaufzurücken.

Eine letzte Bestätigung hiefür ergibt eine früher viel besprochene, in neuerer Zeit nicht genügend gewürdigte Gattung von Vaseninschriften, die sogenannten Lieblingsnamen und die vielfach ähnlich aufzufassenden Benennungen von Personen in Darstellungen aus der Wirklichkeit. Dafs die Vasenmaler gelegentlich in dieser Form auch Ihresgleichen angeschwärmt haben, ist zwar nicht zu bezweifeln[108], in ihrer grofsen Masse aber sind diese Inschriften gewifs nichts weniger, als Äufserungen der privaten Gefühle ihrer biederen Verfasser für ihre etwaigen obscuren παιδικά[109], sondern ein Ausdruck der — wie immer gearteten — Popularität, deren sich die Träger jener Namen eben in Athen erfreuten, wohl zu vergleichen mit den

---

103) Beiträge zur Gesch. der gr. Plastik S. 21.

104) Euphronios[2] S. 40.

105) Löschcke bei Helbig, Italiker in der Poebene S. 129 f. Winter, A[illegible]. Zeitg. 1885 S. 200.

106) Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia S. 6 A. 1. Klein, Euphronios[2] S. 39 f.

107) Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 359 ff.

108) z. B. Klein, Euphronios[2] S. 110 f. 269 f. Meistersignaturen S. 50 mit S. 188.

109) Im »epiktetischen Kreise« gebrauchte man auch den Nominativ παιδικός *scil.* ἐρώμενος, welcher demnach aus der Liste der Lieblingsnamen bei Klein, Meistersignaturen[2] zu streichen ist.

Porträts berühmter oder berüchtigter Personen, mit denen bei uns Pfeifenköpfe und andere nützliche Geräte verziert werden. Über den Kreis, aus welchem diese Namen vorwiegend gewählt wurden, läfst uns der hocharistokratische Klang von vielen sowie Darstellungen, wie die des schmucken jungen Hippeus Leagros in der Geryoneusschale des Euphronios, nicht im Zweifel: es war die *jeunesse dorée*, besonders also die junge Ritterschaft von Athen, deren lüderlich fröhliches Treiben gerade den Vasenmalern vertraut sein mufste, weil das Töpferviertel einen Hauptschauplatz dafür abgab[110]. Im Kerameikos wurde »allerhand Skandal an die Wände geschrieben«[111], durch den Kerameikos soll eines schönen Morgens der junge Themistokles mit einem Viergespanne nackter Hetären kutschiert sein[112], eine Scene, die sich wie eines von den Vorbildern der übermütigen pornographischen Meisterschalen ausnimmt. Unter den tollen Junkern, welche durch solchen Unfug die Aufmerksamkeit des Stadtviertels auf sich zogen, werden auch andere, als Themistokles und Alkibiades, nach absolvierten Jugendstreichen zu einer mehr oder weniger bedeutenden Rolle im öffentlichen Leben gelangt sein. Auch mag diese Art Huldigung nicht blofs schönen Jünglingen, sondern gelegentlich auch verdienstvollen oder wenigstens populären Männern dargebracht worden sein. So ist die Frage berechtigt, ob sich nicht mancher von den Trägern jener Namen als tätiger Mann in unseren Geschichtsurkunden nachweisen läfst. Diesen Gedanken hat schon K. O. Müller im Jahre 1831 klar ausgesprochen[113], und ich glaube, dafs auch hierin wieder die gesunde historische Auffassung des grofsen Forschers nachdrücklich zur Geltung gebracht werden mufs. Auch in dem angedeuteten Sinne ist sicherlich »von einer neuen Gesammtbehandlung dieser Inschriften für die Geschichte der attischen Vasenmalerei noch manche Ausbeute zu hoffen«[114]. An dieser Stelle möchte ich mit derjenigen Reserve, welche mir der Mangel einer planmäfsigen Durchforschung des in Betracht kommenden Namenschatzes zur Pflicht macht, an ein par Beispielen zu zeigen versuchen, wie das Hinaufrücken der Vasenchronologie auch durch die »Lieblingsnamen« bestätigt wird, indem es eine stattliche Reihe davon mit gröfserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf sonsther bekannte und datierte Persönlichkeiten zu beziehen gestattet. Für die Belege verweise ich der Kürze halber im Allgemeinen auf das zweite Register der neuen Ausgabe von Kleins »Meistersignaturen«.

Zwei der ältesten von den dort verzeichneten Καλός-Inschriften, auf einer Amphora des Exekias und einer ihm nahe stehenden, rühmen einen Stesias; der

110) Meursius *Ceramicus geminus* cap. 18 in Gronovs Thesaurus IV.

111) O. Jahn, Einleitung zur Vasensammlung S. CXXII A. 895. Lukian, Hetärendialoge 4, 10.

112) Herakleides vom Pontos bei Athen. 12, 533 D. Idomeneus (ebenda und 13, 576 C, Müller *Fr. hist. Gr.* II S. 491, 5) wufste nicht sicher, ob die Dirnen vor oder auf dem Wagen waren, kannte aber ihre Namen. Woher der Klatsch stammt scheint man nicht zu wissen. Eine gewisse typische Wahrheit wird er so gut wie andere Anekdoten besitzen.

113) Kunstarch. Werke III S. 63 ff. vergl. besonders O. Jahn, Darstellungen griechischer Dichter S. 742.

114) Klein, Meistersignaturen² S. 26. Gerade über diesen Punkt äufsert er sich freilich auch noch Euphronios² S. 84 f. mit unbegründeter Skepsis.

ganz seltene Name findet sich aber auf der Grabschrift eines allem Anscheine nach früh Verstorbenen wieder, welche in die Zeit des Exekias, bald nach Mitte des sechsten Jahrhunderts, zu setzen ist[115]. Eine schwarzfigurige Hydria nennt einen Leokrates καλός[116]; die Schönheit eines solchen rühmt aber ein dem Anakreon oder Simonides zugeschriebenes Epigramm[117]. Auf einer Amphora mit schwarzen und roten Figuren steht der Name Hippokrates[118]; in der Zeit, der wir sie zuweisen müssen, wird der gleichnamige Bruder des Kleisthenes jung gewesen sein.

Unter den Meistern der neuen Technik schmücken Euthymides und Philtias Gefäfse mit dem hocharistokratischen Namen Megakles, welchen Wolters auch auf dem oben erwähnten vorpersischen Pinax von der Akropolis[49] entziffert hat; es wird also kein anderer damit gemeint sein, als der Sohn des Hippokrates, der Oheim des Perikles und Grofsvater des Alkibiades. Wenn nun auf jenem Pinax sein Name getilgt und durch einen anderen — Glaukytes, der aus chronologischen Gründen den alten Schalenmaler nicht bedeuten kann — ersetzt ist, so wird man kaum umhin können, das mit dem Ostrakismos des Mannes in Verbindung zu bringen, welchen ein von Benndorf erkanntes und veröffentlichtes, leider noch immer nicht gebührend beachtetes Ostrakon im Vereine mit bekannten Schriftstellen bezeugt[119]. Ein zweites Ostrakon, das hier in halber Gröfse wiedergegeben ist, hat sich im vorigen Sommer im Perserschutt östlich vom Parthenon gefunden. Auf dem Bruchstück einer 0,01 dicken Vase mit nachlässiger schwarzer Malerei[120] steht eingeritzt der Name von Perikles' Vater, dessen Verbannung man bald nach der des Aristeides ansetzt[121]. Dafs sie vor 480 stattfand, bestätigt unsere Scherbe.



Leagros, der Sohn des Glaukon, welcher, nach gewöhnlicher Annahme um das Jahr 467, als Stratege gegen die Edonen fiel (Herodot 9, 75), kann in seiner Jugend auf den Gefäfsen der altertümlichen Meister Oltos-Euxitheos, Euthymides und Chachrylion, so wie auf den drei ältesten des Euphronios — Antaioskrater,

---

115) *A. I. C.* I n. 479; bei v. Schütz *Hist. alph. Att.* S. 9 gewifs zu jung datiert.

116) München Nr. 138 Jahn.

117) *Anth. Pal.* 4, 144. Bergk *P. l. Gr.* III⁴ S. 499 Nr. 150. Vergl. K. O. Müller, Kunstarch. Werke III. S. 65.

118) München Nr. 373 Jahn.

119) Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder S. 50 zu Tf. 29 Nr. 10. Vergl. Andokides, geg. Alkib. 34; Lysias, geg. Alkib. 1, 39, auch das von Bergk dem Aristoteles zugeschriebene Papyrusbruchstück Hermes 1880 XV S. 376 f. Blafs.

120) Ich glaube rechts einen Unterarm mit Hand und einen Gewandzipfel zu erkennen. Die hier schraffierten Streifen sind rot. Wie ich höre machte schon Tsuntas auf die Bedeutung der Scherbe aufmerksam und seine Ansicht nahm den Weg durch die Athenischen Tagesblätter.

121) Duncker, Gesch. des Altert. VII⁵ S. 181; vergl. Blafs a. a. O. Diels, Über die Berliner Fragmente der Ἀθ. Πολ. des Aristoteles S. 31 (Abh. d. preufs. Akad. 1885).

Hetärenpsykter, Geryoneusschale[122] — gefeiert und dargestellt worden sein, wenn wir uns entschliefsen, die Entstehung dieser Werke an die Wende des Jahrhunderts hinaufzurücken. — Ich darf hier wohl einschalten, dafs auf einer von den zahlreichen Leagrosvasen ohne Künstlerinschrift der junge Ritter mit einem allerdings arg verstümmelten Lyrikerbruchstück begrüfst wird[123]. Dem auf der einen Seite der Amphora gelagerten ⊢ΕΑΛΡΟՏΚΑ⊢ΟՏ singt von der anderen eine gleichfalls gelagerte Kitharistria zu: ΜΑΜΕΚΑΙΠΟΤΕΟ. Den Anfang könnte man ἄγαμαι lesen. Aber wahrscheinlicher scheint mir μάομαι καὶ ποθέω, ein etwas ungenaues Citat des Verses, welchen Bergk in der Fassung καὶ ποθήω καὶ μάομαι vermutungsweise der Sappho zuschreibt[124]. Wie viel von der Verderbnifs dem Vasenmaler, wie viel den modernen Abschreibern zur Last fällt, wird sich erst feststellen lassen, wenn auch dieses verschollene Gefäfs wiedergefunden ist.

Auf dem jüngsten der mit dem Namen Euphronios gezeichneten Gefäfse, der polychromen Schale in Berlin, welche von den Leagrosvasen eine lange, wohl durch das Auftreten Polygnots beeinflufste Entwickelung trennt, und auf einem ganz gleichartigen Gefäfse, ferner auf einer Reihe verwandter Malereien lesen wir Γλαύκων καλός[125]; so aber hiefs der Sohn des Leagros, welcher nach Thukydides 1, 51 zu Beginn des peloponnesischen Krieges vor Kerkyra befehligte. Es wäre hübsch, wenn der treffliche Meister — oder etwa sein gleichnamiger Sohn? — derselben Familie auch in der zweiten Generation die Anhänglichkeit bewahrt hätte. Diese Vermutung erfährt eine unerwartete Bestätigung durch die mir von Winter freundlich mitgeteilte Inschrift einer prächtigen polychromen Lekythos aus Athen, welche demnächst bekannt gemacht wird: ΓΛΑVΚ ϽΛ | ⊦ΚΑΛΟՏ | ΛΕΑΙ ΡΟ[126]. Auch eine andere wohlbekannte Glaukonvase bestätigt die Identification, die ehemals Blacas'sche[127], auf welcher zwischen Nike und einem Jüngling ein Dreifufs steht, dessen Bathron die Inschriften ΑΚΑΜΑΝΤΙՏ | ΕΝΙΚΑΦVΛΕ und weiter unten ΓΛΑVΚΩΝΚΑΛΟΣ trägt. Das bedeutet ohne Zweifel, dafs der Jüngling, welcher in feierlicher Bürgertracht und -haltung der spendenden Siegesgöttin gegenübersteht, Glaukon heifst und als

[122]) Ich habe nie begreifen können, wie Klein im »Euphronios«, leider auch in der neuen Ausgabe, die stilistisch so viel entwickeltere Eurystheusschale an zweiter Stelle einschalten konnte, zumal da ihre richtige Einordnung bereits von Löschcke (Helbig, Italiker in der Poebene S. 128) gegeben ist. Sein Hauptargument, dafs die Eurystheusdarstellung aus der Malerei mit schwarzen Figuren herübergenommen ist, hat P. J. Meier, Arch. Ztg. 1885 S. 185 A. 9 zurückgewiesen. Auch der Lieblingsnahme Panaitios nötigt zu jüngerem Ansatz. Übrigens hat Klein selbst die höhere Altertümlichkeit der drei Leagrosvasen in einigen Punkten anerkannt; S. 130 hebt er die altertümliche Unbeholfenheit der Frauen im Antaiosbilde, S. 99 A. 1 das höhere Alter der Haubenform auf dieser und dem Hetärenpsykter gegenüber der der Eurystheusschale hervor.

[123]) Klein, Meistersignaturen[2] S. 133 Nr. 17. Die früheren Notizen über das Gefäfs sind mir leider unzugänglich. — Vergl. Köhlers »Illustration zu Theognis« Mitth d. arch. Inst. Athen 1884 IX S. 1 ff. Tf. 1.

[124]) *P. l. Gr.* III[4] S. 97 Fr. 25.

[125]) Die Glaukonvasen wird nächstens Winter, gelegentlich der Herausgabe der gleich zu erwähnenden Vase, zusammenstellen.

[126]) Lieblingsnamen mit Patronym kamen auch sonst vor, z. B. Δρομοκλείδης Δρομοκλείδου, Berlin Nr. 2445 Furtwängler.

[127]) Panofka, *Musée Blacas* Tf. 1. Jahn, Einleitung S. CXXIV A. 912. Klein, Euphronios[2] S. 103, über das Archaisieren der Siegesinschrift.

Choregc — nicht als Dichter, wie Panofka meinte — für die Akamantis einen Sieg gewonnen hat. Dieser Phyle aber gehörte der Sohn des Leagros als Angehöriger des Demos Κεραμῆς an [128]. Die durchgeführte ionische Schrift kann heute, besonders nach Köhlers Untersuchung über die Grabsteine [107], nicht mehr dazu nötigen, auf diesen beiden Gefäfsen eine andere Person zu erkennen, als die mit attischen Zeichen auf der Vase des Euphronios und vielen anderen genannte [129]. Ich darf mir also gestatten, das beistehende Bild einer kürzlich aus einem Grabe in Eretria in die Sammlung der archäologischen Gesellschaft gelangten Lekythos [130] hier als beabsichtigtes Porträt unseres Glaukon abzubilden. Es zeigt ihn in vorschriftsmäfsiger Ephebenuniform, mit zwei Lanzen, Petasos und der schwarzen Chlamys, welche erst durch Herodes Attikos abkam, mit schwarzem Firnifs auf gelbweifsem Grunde gemalt. In dem ganz mit Firnifs überzogenen Gewande waren die Falten mit erhabenen Firnifsstrichen, welche ich schwarz, und mit Streifen einer ganz nachgedunkelten matten Farbe, Weifs oder Rot, welche ich durch ein helleres Grau wiedergegeben habe, angedeutet. Es ist ein etwas mifsglückter Versuch, auch in diesem Punkte die Wirklichkeit nachzuahmen, welcher mit Recht wenig Anklang fand.



5/7

Auf einer dem Chachrylion nahe stehenden Hydria [131], deren schwarze Figuren ihrem Stile nach ebensogut rote sein könnten, reitet Glaukons Vater mit Olympiodoros, vielleicht demselben, der bei Plataiai an der Spitze der auserlesenen Schar stand, welche von den Megarern freiwillig den gefährlichen Posten gegenüber der persischen Reiterei übernahm [132]. Die einem reiferen Werke des Euphronios mit

[128]) Dittenberger *Sylloge inscr.* zu Nr. 25 nach Müller-Strübing, Aristophanes S. 600. Anm.

[129]) So Klein, Meistersignaturen² S. 147.

[130]) Vaseninv. Nr. 3507 erwähnt von Tsuntas Ἐφημ. ἀρχ. 1885 S. 33. Die Erlaubnifs sie zu zeichnen und zu veröffentlichen verdanke ich Ath. Kumanudis. Höhe 0,29. Form und Decoration ganz ähnlich der weiter unten von Dümmler herausgegebenen Lekythos. Fast dieselbe Darstellung Athen. Arch. Ges. Vaseninv. Nr. 578 (Collignon Nr. 609) und 786.

[131]) Klein, Meistersignaturen² S. 130.

[132]) Herodot 9, 21.

zweien des Duris und mehreren anonymen gemeinsame Aufschrift Παναίτιος καλός könnte geradezu ein patriotischer Bravoruf zu einer wichtigen Tat vor Salamis gewesen sein: ein Träger dieses seltenen Namens[133] führte nämlich eine Triere von Tenos aus der Perserflotte zu den Griechen über[134]. — Duris und Hieron rühmen einen Hippodamas, welchen die hier zum ersten Male abgebildete rotfigurige Schale des Akropolismuseums, nach Tsuntas' freundlicher Mitteilung im Perserschutt vor dem Parthenon in den Ausgrabungen 1882—1883 gefunden[135], als schönen Knaben leyerspielend darstellt. Das Bild gehört ganz unzweifelhaft dem Hieron; das beweist die eigentümlich schlanke Körperbildung und der Kopftypus, womit die Gewandbehandlung und die



Form des Kranzes stimmt, sowie die Schreibung des Namens mit ΓΓ, während Duris nicht doppelt. Auch haben sich im Perserschutt Henkel von Schalen des Hieron gefunden. Der Jüngling, welchen er hier, vermutlich kurz vor der Perserkatastrophe, darstellt, wird identisch sein mit dem Strategen in der bekannten Verlustliste der Erechtheis von 459[136]. Der seltene Name eines berühmteren Feldherrn begegnet als Beischrift der Darstellung eines schönen Knaben auf einer Vase des »entwickelten Stils dieser Periode«: Laches[137].

Wo soviel von Schönheit die Rede ist kann Alkibiades nicht fehlen: AVKIBIAΔΕS KAVOS steht auf einer polychromen Schale der Sammlung Jatta[138]. Die Lebenszeit des Mannes gestattet die Vase kaum früher als ein par Jahre nach

[133]) Im fünften Jahrhundert finde ich aufser diesem nur noch den Poleten *C. I. A.* Nr. 376 Z. 11; vergl. Dittenberger *Sylloge* Nr. 39.

[134]) Herodot 8, 82.

[135]) Vgl. im Allgem. Mylonas Ἐφ. ἀρχ. 1883 S. 48. Firnifs grünlich. Die Plumpheit der linken Hand mildert in Wirklichkeit der schwarze Grund, welcher den dicken Contour verbirgt. Für den an die Lyra angebundenen Korb vgl. z. B. Brygos, Wiener Vorlegebl. Ser. VIII Tf. 5. Wenn die Schale Aufsenbilder hatte, dann könnte ein neulich gefundenes Bruchstück dazu gehören, welches zwei schwebende Eroten vor dem Reste einer ΑΦΡοδίτη zeigt, in Composition und Stil ganz ähnlich wie im Parisurteil des Hieron Wiener Vorlegebl. Ser. A Tf. 5; das Stück gehört ohne Zweifel einer verbesserten Wiederholung dieser Darstellung an. Links ist noch der Rest einer zweiten Götin erhalten.

[136]) *C. I. A.* I n. 433 Z. 64.

[137]) Berlin Nr. 2314 Furtwängler. Mit καλός im *Museo Gregoriano* II² Tf. 85, 1 C, wo das L zu K verlesen ist.

[138]) Katalog Nr. 1539. Vergl. *Bull. Napol.* 1845 S. 116. Jahn, Einleitung S. XLI. Klein, Euphronios² S. 248; das Innenbild *Annali dell' Inst.* 1877 Tf 2.

440 anzusetzen, womit sieh der bereits die Zeiehen der Alterssehwäche an sieh tragende, mehr in der bekannten Weise archaisierende als arehaiseh strenge Stil der Zeiehnung[139] gut verträgt. Dieser Ansatz erklärt auch die auffallende Seltenheit des Namens. Zu der Zeit, als er ganz Athen erfüllte, war mit der reiehsten Blüte der Vasenmalerei auch die heitere Sitte dieser persönlichen Huldigungen im Aussterben begriffen; auf Vasen des ausgebildeten »sehönen Stils«, wie der Kodros- und Eriehthoniossehale oder der noch jüngeren des Erginos und Aristophanes, fehlen sie vollständig oder treten nur in verblafster Allgemeinheit auf.

Ieh breche ab mit der Versieherung, dafs ieh weit entfernt bin, alle die vorgesehlagenen Identificationen für erwiesen zu halten. Mehreren aber wird man einen hohen Grad der Wahrseheinlichkeit kaum abspreehen und sehon das Zusammentreffen so vieler Mögliehkeiten als eine unveräehtliehe Bestätigung für den Ansatz der Blüte der strengeren Malerei mit roten Figuren etwa zwisehen 500 und 450 gelten lassen. Ihre Anfänge aber, so wurde oben behauptet, müssen bis in die Zeit der Peisistratiden hinaufgerüekt werden. Dafür bietet eine »Lieblingsinschrift« einen noeh weit schlagenderen Grund, als er unter den bisher besprochenen zu finden ist. Auf zwei Sehalen des Epiktetos und einem halben Dutzend ihm nahe stehender Gefäfse mit schwarzen und roten Figuren lesen wir HIΠΠΑΡΧΟΣ ΚΑΛΟΣ; ieh halte für mehr als wahrscheinlich, was aueh schon K. O. Müller durch den Kopf gegangen war, dafs damit kein geringerer als der Sohn des Peisistratos gemeint sei. Abgesehen von gleieh zu erwähnenden Angehörigen des Tyrannenhauses, welehe ihre Namen auch naeh der Vertreibung des Hippias behielten, sind die Namen der drei Herrseher, *damnatae memoriae* wie sie waren — sie seheinen so sorgfältig als nur später die entsprechenden Kaisernamen getilgt worden zu sein — in Athen so viel wir wissen etwa anderthalb Jahrhunderte nieht gebraueht worden. Hippias und Hippareh begegnen erst wieder bei Lykurg und Demosthenes. Peisistratos seheint sieh überhaupt nie wieder ein Athener genannt zu haben[140]. Vollends undenkbar ist es aber, dafs kurz naeh der Befreiung, als das Volk sein Heckerlied ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω, ὥσπερ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων sang, einer von den Töpfern, welehe nach dem Muster der Antenorgruppe die zu Befreiern und Heroen hinauf idealisierten Meuehelmörder in alter und neuer Malweise verherrlichen halfen, in deren Werken man überhaupt »das erwachte Selbstbewufstsein des attischen Volkes naeh Vertreibung der Tyrannen« spürt[141], den Mut gehabt hätte, Gefäfse mit dem Lobe eines Hipparehos auf den Markt zu bringen, ein Seherz, der aueh noch zur Zeit des Aristophanes gar übel genommen worden wäre. Hütete man sieh doeh überhaupt, Kinder auf den Namen des Ermordeten zu taufen. Nur dem Euthymides seheint auch noeh nach dem Tyrannenmord ein Mal, als er eine gröfsere Gesellsehaft junger Herren zu benennen hatte[142], aueh dieser früher so beliebte Name auf die

[139]) Vergl. Klein, Euphronios[2] S. 250.

[140]) Auch Harmodios und Aristogeiton kommen aufser Gebrauch; sie sind fortan geheiligte Heroennamen.

[141]) Klein, Euphronios[2] S. 50.

[142]) Klein, Meistersignaturen[2] S. 197, 4. Berlin Nr. 2180 Furtwängler.

Lippen gekommen zu sein, aber er schlug sich auf den Mund und sprach ihn nicht fertig; so ist HIΓΓ+OS stehen geblieben. Das wäre ein Zug mehr in dem von Klein gezeichneten Bilde des etwas altmodischen Epikteteers, welcher trotz aller Mühe mit der neuen Zeit nicht Schritt zu halten vermag[143]. Oder sollte auch dieses Bild vor 514 fallen?

Noch ist einem Einwande zu begegnen, welchen Freunde unwahrscheinlicher Möglichkeiten gegen die Beziehung der Vasenaufschriften auf den Tyrannen geltend machen könnten: seine beiden gleichzeitigen Namensvetter. Hipparchos, des Charmos Sohn, war nach guter Überlieferung der erste, gegen welchen, nach Vertreibung der Tyrannen wegen Verwandtschaft mit ihnen, der Ostrakismos angewandt wurde[144]; ein anderer, der aber mit diesem sehr wohl identisch sein kann, ist als Archon von 496 überliefert[145]. Da die Jugend dieser beiden Männer in die Zeit der Tyrannis hinaufreichen mufs, käme auch der, welcher die epiktetischen Καλός-Inschriften auf einen von ihnen beziehen wollte, zu demselben chronologischen Ergebnifs. Das Einfachere und Richtige aber wird es sein, sich zu vergegenwärtigen, wie populär der leutselige jüngere Tyrann bei allem Volke und besonders im Kerameikos gewesen sein mufs, und sich des festen Terminus zu freuen, den wir hiemit für eine wichtige Reihe von Gefäfsen gewonnen haben. Ich hoffe der Urheber ihres üblichen Namens wird nichts dagegen haben, wenn wir den »Kreis des Epiktetos« als letztes Capitel in den Abschnitt von der »Kunst an den Tyrannenhöfen« einreihen.

Diese Feststellung wird auch für die Erklärung mancher von jenen Malereien, besonders für die Beurteilung ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit, nicht ohne Bedeutung sein. So bezweifle ich z. B. nicht, dafs das Bild einer mit Ἵππαρχος καλός gezeichneten Schale, welches einen jungen Hermoglyphen bei der Arbeit darstellt[146], und andere gleichzeitige Hermendarstellungen[147] in unmittelbarer Beziehung zu der bekannten Tätigkeit des Peisistratiden entstanden. Ein anderes Vasenbild[148], das einen bärtigen Mann zeigt, welcher in heiterer Ruhe auf seinen Stab gestützt dem Treiben einer mutwilligen jungen Gesellschaft zusieht, wie Dionysos dem des Thiasos, will vermutlich nichts Anderes vorstellen, als den Tyrannen, welcher jung und unverheiratet wie er war unter der adeligen Jugend seinem Vergnügen nachgieng, natürlich auch galanten Abenteuern, deren eines ja sogar als Anlafs seiner Ermordung überliefert ist. Jedesfalls wurzeln die übermütigen Komosbilder des »epiktetischen Kreises« in dem vergnügten Leben des Peisistratidenhofes, welchem der epikureische Geschichtenschreiber Idomeneus geradezu das εὑρεῖν θαλίας καὶ κώμους zuschrieb[149].

143) Vergl. Euphronios[2] S. 205 ff. 266 ff.

144) Androtion bei Harpokration *s. v.* Plutarch, Nikias 11. Gilbert, Handbuch der gr. Staatsaltert. I S. 145, A. 1.

145) Dionys. *Antiq.* 6, 1.

146) Klein, Meistersignaturen[2] S. 109 Nr. 5. O. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. 1867 Tf. 5.

147) Gerhard, Ak. Abhandlungen II S. 126 f. Schneider, Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich 1879 III S. 27 f. Löschcke, Mitt. d. arch. Inst. Athen IV S. 305, 1.

148) Klein, S. 109 Nr. 7. Gerhard, Auserl. Vasenb. III. Tf. 195—196.

149) Vergl. Athen. 12, 432 F; Müller *Fr. hist. Gr.* II S. 491, 4.

Auch manche unter den Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern wird unter diesem Gesichtspunkte betrachtet an Interesse gewinnen.

Die mythologischen Gegenstände, welche die ältere Vasenmalerei mit roten Figuren darstellt, widersprechen dem gewonnenen Zeitansatze keineswegs. Dafs sie von der Blüte der Tragödie unabhängig sind, hat besonders Roberts »Bild und Lied« gezeigt. Ebensowenig vermag ich den Einflufs der polygnotischen Malerei oder gar der Plastik der Blütezeit für erwiesen zu halten. Selbst die Abhängigkeit der Theseusschale des Euphronios von den Gemälden des Mikon, welche besonders Klein angenommen hat[150], ist zweifelhaft; und überdiefs ist Mikon nicht ohne Weiteres mit Polygnot gleichzusetzen, er kann sehr wohl ein etwas älterer Vorgänger des Thasiers gewesen sein. Vollends unmöglich ist jetzt die Annahme, dafs die Theseustaten der Schalenmaler von den Metopen des fälschlich Theseion benannten Tempels abhiengen[151], da dieser nicht nur nach der Composition seines Frieses, sondern auch nach einem von Dörpfeld beobachteten architektonisch-stilistischen Fortschritte[152], jünger als der Parthenon sein mufs.

Auch im Stile sind die strengen Vasenmalereien durchaus älter, als Polygnot und Pheidias. Besonders wird man in der *tralucida vestis* des ersteren nur eine unmittelbare Vorstufe der »durchsichtigen« Gewänder der Parthenonsculpturen zu erkennen haben, wie sie etwa die Helenavase im Gregoriano darstellt[153], nicht den altertümlichen Notbehelf, welchen im Wesentlichen schon Epiktet anwendet: den Umrifs der nackten Gestalt in die dichtfaltige Hülle hineinzuzeichnen[154]. Ich möchte diese »Erfindung« viel eher schon dem Kimon zuschreiben. Auch noch manche andere hervorstechende Eigenheit möchte von dem Kleonäer nach Athen gebracht sein, vielleicht auch der frische derbe Jünglingskopftypus, für den das lange Untergesicht bezeichnend ist[155].

Die weiteren Angaben jener Malergeschichte bei Plinius zu besprechen habe ich keinen Anlafs. Für den Archaismus aber hoffe ich gezeigt zu haben, dafs die Kluft zwischen dieser trefflichen litterarischen und der monumentalen Überlieferung nicht so unüberbrückbar ist, wie sie Robert dargestellt hat, dafs vielmehr die schon jetzt kenntliche Übereinstimmung in wesentlichen Punkten zu der Hoffnung berechtigt, es werde auch der noch übrige irrationale Rest durch weitere Funde und Forschungen auf dem Gebiete der alten Tafelmalerei rein aufgehen. Wenn ich dabei versucht habe, an der Hand jener Nachrichten auch die Lösung anderer im Vordergrunde des kunstgeschichtlichen Interesses stehender Fragen zu fördern, so verhehle ich mir keineswegs, wie unvollkommen dieser Versuch ist, wie so manche Schwierigkeit ungelöst blieb, manche vorerst recht luftig scheinende Combination

150) Euphronios² S. 184 ff.

151) Klein, Euphronios² S. 199 ff.

152) Mitt. d. arch. Inst. Athen 1884 IX S. 336.

153) S. unten am Ende von Dümmlers nachfolgendem Aufsatz.

154) So nach Klein, Euphronios² S. 212 f.

155) S. zuletzt Köpp, *Bull. dell' Inst.* 1886 S. 82 f.

notwendig wurde, und ich bin gefafst darauf, auch diese Skizze den archäologischen Märchen oder gar Romanen beigezählt zu sehen. Aber ich würde mich darüber mit der Überzeugung trösten, dafs auf dunklen Gebieten der Forschung die Beschränkung auf das handgreiflich nachweisbare nicht die allein fruchtbare Methode sei[156].

Rom und Athen, Frühling 1887.

Franz Studniczka.



ATTISCHE LEKYTHOS AUS CYPERN.

BEMERKUNGEN ZUR VASENCHRONOLOGIE UND MALERGESCHICHTE.

(Taf. 11.)

Die Ausgrabungen in der ausgedehnten Nekropole in der Nähe des alten Marion[1] bei Polis tis Chrysokou, zu welchen Max Ohnefalsch-Richter durch die Munificenz des Herrn Watkins in Larnaka in Stand gesetzt wurde, übertreffen die meisten früheren Unternehmungen auf Cypern nicht nur an Reichtum und Mannichfaltigkeit der Funde, sondern dank der planvollen Anlage der Ausgrabung und der sorgfältigen Beobachtung aller Fundumstände namentlich an wissenschaftlich wertvollen Resultaten. Zum ersten mal tritt uns auf Cypern ein reicher griechischer, wie es scheint ausschliefslich attischer Import bemalter Thongefäfse entgegen, welcher mit dem letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts zu beginnen scheint. Aufser im Gebiet von Soloi, zu welchem auch Marion gehörte, können wir denselben nur noch in Salamis erwarten, denn diese beiden Stätten waren, wie wir aus Herodot V 108 ff. wissen, die Centren des Griechentums auf Cypern. Wenn bei Salamis ähnliche Entdeckungen bisher nicht gemacht worden sind, so ist das nicht zu verwundern, da schon die römischen Ruinen zum Teil tief unter den heutigen Dünen liegen.

---

156) Dieser Aufsatz war in allem Wesentlichen im März d. J. fertig. Erst während der Correctur, Ende Juli, wurde mir Furtwänglers Einleitung zu den Vasen der »Sammlung Sabouroff« bekannt, in welcher einige von den hier begründeten Ansichten ausgesprochen sind.

1) Vergl. oben S. 85 ff. Ohnefalsch-Richter unterscheidet zwei Nekropolen und zwei antike Niederlassungen. Die jüngeren hellenistisch-römischen Baureste und die entsprechenden Gräber sind unmittelbar beim heutigen Dorfe Polis tis Chrysokou, die älteren Gräber beginnen dicht an den Mauerresten einer ältern Niederlassung eine halbe Stunde östlich des Dorfes auf einer Anhöhe. Auf dieser finden sich Reste antiker Kupferbergwerke und Ohnefalsch-Richter erkennt mit grofser Wahrscheinlichkeit in ihr den Berg Tyrrias. Er nennt die ältere Nekropole kurz Tyrrias, die jüngere Marion. Erst nach vollständig vorliegendem Material kann entschieden werden, ob nicht vielleicht die ältern Gräber zu Marion, die jüngeren zu Arsinoe gehörten. Ist der Inhalt der jüngeren Gräber dafür zu altertümlich, so mufs die ältere Nekropole unbenannt bleiben, jedenfalls gehörte sie zum Gebiet der Könige von Soloi.

Der attische Import dieser Nekropole nun scheint mir wichtige Aufschlüsse über die Chronologie der attischen Vasen überhaupt zu liefern. Alle vorkommenden Formen und Stilarten sind in so zahlreichen Beispielen vorhanden, dafs das Fehlen bestimmter Mittelglieder nicht auf den Zufall geschoben werden kann, sondern nur aus der Geschichte der Insel zu erklären ist. Es ist einleuchtend, dafs zwischen dem Aufstande des Onesilos und der Schlacht bei Salamis 449 ein regelmäfsiger friedlicher Verkehr attischer Schiffe in jenen Meeren undenkbar war, da die Insel von starken Perserflotten gehalten wurde; dementsprechend fehlen die Vasen dieser Zeit vollständig. Wenn sich neben zahlreichen schwarzfigurigen Vasen einige rotfigurige des Kachrylion und Hermaios und ein polychromes Alabastron des Pasiades[2] fanden, so spricht dies dafür, dafs die Anfänge des rotfigurigen Stiles in das sechste Jahrhundert hinaufreichen, ein Resultat, auf das auch andere Erwägungen hinführen. Ebenso beweist das Fehlen bestimmter Decorationsweisen der schwarzfigurigen Schale, dafs diese erst dem fünften Jahrhundert angehören[3]. Dem persischen Bündnifs Konons und der Regierung des Euagoras entspricht wieder ein massenhafter Import attischer Waare. Sehr begreiflich ist es, wenn in der Zeit zwischen 449 und Konon zwar von Athen nach Cypern importiert wurde, aber wenig lebhaft. Schon durch die Gesandtschaft des Kallias hatte Athen auf seine Errungenschaften in Cypern verzichtet, im peloponnesischen Kriege ist seine Front nach Westen gerichtet.

Eine der wenigen Vasen, welche aus dieser Zeit stammen, wird auf Tafel 11 abgebildet, nach dem Aquarell des Herrn E. G. Foot, das uns Ohnefalsch-Richter freundlich zur Verfügung stellte. Es ist eine Lekythos von Form und Technik der gewöhnlichen attischen Grablekythen und leitet von den polychromen Schalen zu diesen über. Dargestellt ist eine Amazone, welche den linken Fufs auf einen Stein gesetzt hat und sich herabneigt, ihr Schuhwerk zu ordnen. Sie trägt einen kurzen enganliegenden Ärmelchiton und enganliegende Anaxyrides, das Haupt bedeckt ein Lederhelm mit Backenlaschen, hinter ihr hängt Bogen, Köcher und Schild. Das Hauptinteresse der Vase besteht darin, dafs sie ein Motiv zeigt, welches sich zweimal am Westfries des Parthenon findet. Zu den bekannten Fällen der Übereinstimmung von Vasenbildern mit den Parthenonsculpturen hat Franz Winter[4] ein schlagendes Beispiel hinzugefügt, gleichfalls eine Amazonenvase. Obwol er für die mit der Amazonomachie des Schildes der Parthenos sich berührenden Vasenbilder die Möglichkeit eines gemeinsamen malerischen Vorbildes in Erwägung zieht (S. 37), entscheidet er sich doch für unmittelbare Abhängigkeit der Vasenmaler von Pheidias. Gegen diese Auffassung sprechen die mit dem Fries des Parthenon übereinstimmenden Amazonenvasen. Es ist nicht wahrscheinlich, dafs zwei zeitlich und stilistisch nicht weit, aber deutlich getrennte Vasenmaler von einander unabhängig

[2]) So ist nach A. S. Murrays gütiger Mitteilung der Name zu lesen. Vgl. jetzt auch Smith Class. Review 1887 S. 26 A [s. oben S. 145].

[3]) Hierauf kann erst in einem Gesammtbericht über die Ausgrabung mit Zufügung der nötigen Abbildungen eingegangen werden.

[4]) Die jüngeren attischen Vasen S. 34.

auf den Gedanken gekommen sein sollten, attische Ritter in Amazonen umzuwandeln. Beide müssen gemeinsam von einer malerischen Amazonomachie abhängig sein, es fragt sich nur ob von einem Maler, der Pheidias copiert hat, oder von einem, von welchem dieser lernte.

Wenn Winter, obwol er im allgemeinen für wahrscheinlich hält, dafs Pheidias einzelne Motive aus der monumentalen Malerei entlehnt habe, für die Amazonenvase glaubt Abhängigkeit vom Parthenonfries annehmen zu müssen, so wird er hierzu wol hauptsächlich durch die Erwägung bestimmt, dafs das ruhige Reiten für den Festzug besser pafst als für eine Schlacht. Wenn ich sogar das noch weit idyllischere Motiv der Sandalenbinderin für eine originale Amazonomachie in Anspruch nehme, kann ich mich auf die Analogie des Schlachtbildes in der Stoa poikile berufen, welches auch Einleitung der Schlacht, Durchführung und Verfolgung auf einem Felde enthielt. Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, einige weitere Spiegelungen der monumentalen Malerei zusammenzustellen.

Dafs das Motiv unsrer Vase, das des aufgestützten Fufses, Polygnotisch sei, geht schon aus dem Antilochos der Nekyia Paus. X 30 hervor. Dieses Motiv nun begegnet häufig neben andern Motiven des Parthenonfrieses auf Denkmälern, welche schwerlich von diesem abhängig sind. Im Museum Gregorianum II A. 87, 1 a u. 2 a[5] sind zwei attische Schalen aus Vulci abgebildet, welche offenbar von demselben Maler als Gegenstücke gearbeitet sind. Winter müfste sie wegen des ausgebildeten Standmotivs für jünger halten als Pheidias[6], obwol sie in seinem Verzeichnifs fehlen. Auf diesen Schalen erscheint nun der aufgestützte Fufs (2 a) und der Ares des Parthenonfrieses (1 a)[7]. Beide Motive wiederholen sich auf einem Vasenbilde, für welches Robert und Winter mit Recht starke Anlehnung an die monumentale Malerei angenommen haben, dem Orvietaner Niobiden-Krater *monumenti dell' inst.* XI tav. 38—40. Aber noch eine dritte Gestalt ist beiden gemeinsam, der Jüngling, welcher mit der einen Hand die Lanze hoch gefafst hält, die andre in die Seite stützt[8]. Von einem weiteren Polygnotischen Sitzmotiv auf der Schale 1 a wird später zu handeln sein. Da die Übereinstimmung der Vasen untereinander gröfser ist als mit dem Parthenonfries, so sind sie von diesem nicht abhängig, sondern direct von einem Gemälde wie Mikons Argonauten. Zudem halte ich die Vulcenter Schalen für älter als den Parthenon; wenn auf ihnen das ruhige Standmotiv in der Ausbildung wie bei Pheidias erscheint, so kann ich mich nicht entschliefsen dies zum Ausgangspunkt einer chronologischen Bestimmung zu machen, da es mir nicht wahrscheinlich ist, dafs die monumentale Malerei über dies Motiv noch nicht verfügte.

Schon Benndorf (Mitteil. aus Österreich VI S. 207) hat den von Heydemann

---

[5]) Schlechter auf Tafel 90 der andern Ausgabe.

[6]) Die jüngeren attischen Vasen S. 10 ff.

[7]) Auf Polygnots Nekyia hielt Hektor sein Knie mit beiden Händen, Paus. X 31. Vergl. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 252 ff.

[8]) Dafs dies Motiv beim Oinomaos des Olympischen Ostgiebels erscheint, kann nicht Wunder nehmen, erscheint doch nach Kekulés für mich überzeugender Anordnung auch neben der Hippodameia ein Polygnotisches Motiv, die sandalenbindende Magd. Vgl. Arch. Zeit. 1884 Sp. 284.

Monumenti dell' Inst. X (1878) t. 53 publicierten Berliner Skyphos mit Darstellung des Freiermords[9] auf Grund seiner Übereinstimmung mit dem Relief von Gjölbaschi auf die Gemälde Polygnots in Plataä zurückgeführt. Diese Zusammenstellung wird vollkommen gerechtfertigt durch den Charakter der Beischriften. Während die attische Schreibung des Namens 'Ολυ(τ)τεὺς ist, bietet die Berliner Vase 'Ωλυσσεύς (vgl. *Annali* 1878 S. 225, die Publication ist ungenau); hier ist sowohl Λ wie ΣΣ unattisch, dagegen ist Ω für Ο eine Eigentümlichkeit des parisch-thasischen Alphabets. Schon Helbig *bull. dell' inst.* 1876 S. 206 hat gesehn, dafs der Berliner Skyphos nach Gröfse, Ornamenten, Stil und Gegenstand nicht zu trennen ist von dem von Conze *mon.* IX 42 publicierten Skyphos aus Chiusi, auf welchem die Νίπτρα des Odysseus und Penelope am Webstuhl dargestellt sind. Wenn auch in den Inschriften hier die attische Orthographie im allgemeinen durchgedrungen ist, hat sich in dem Σ des Namens Odysseus noch eine Spur der ursprünglichen Schreibung erhalten; leider ist nicht klar, ob der erste Buchstabe Ο oder Ω ist. Was schon Conze aufgefallen war, dafs noch in späten Thonreliefs (*Campana opere in plastica* t. 71. 72) die trauernde Penelope und die Fufswaschung Pendants sind, erhält seine Erklärung dadurch, dafs sie auf einem Gemälde Polygnots einander entsprachen. Da auf dem Berliner Skyphos vom Freiermord jedenfalls nur ein Auszug vorliegt, so kann man sich am besten nach Mafsgabe des Frieses von Trysa den Freiermord an der Längswand, die Bilder des Chiusiner Skyphos an den Schmalwänden einer Stoa denken. Wahrscheinlich war das platäische Tempelbild irgendwo in Athen wiederholt, denn von Plataä aus kann man sich einen weitgehenden Einflufs schwer vorstellen, während von der Gestalt der Penelope ein solcher sehr früh nachweisbar ist. Schon das Melische Thonrelief *monumenti dell' inst.* VI t. 57 überträgt den Typus von Penelope auf Elektra, auf eine männliche Figur ist das Sitzmotiv übertragen auf der oben erwähnten Schale des *Museo Gregoriano*, welche auch andre Polygnotische Motive zeigte. So wird das Standmotiv mit aufgestütztem Speer und eingestemmtem Arm, welches auf jener Schale wie auf dem Orvietaner Krater sich fand, durch den Telemach des Chiusiner Kraters als Polygnotisch gesichert. (Vgl. auch Anm. 8.)

Bei der bekannten Statue endlich, welche in Rom in mehreren Exemplaren existiert, spricht für eine malerische Vorlage, dafs sie nur auf eine Ansicht berechnet ist. Der altertümliche Stil der Statue jedoch zwingt uns, das plastische Original sehr bald nach Polygnot noch in Kimonischer Zeit verfertigt zu denken, ob von einem attischen Künstler ist mir zweifelhaft. Jedenfalls stehn die Vasenbilder sowie zeitlich auch stilistisch dem Polygnotischen Original näher als die Skulpturen von Gjölbaschi. Die Abweichung in der Stellung des schiefsenden Odysseus auf dem letztgenannten Friese erklärt sich daraus, dafs die Stellung des Odysseus vom Berliner Skyphos schon für einen Bogenschützen in der Schlachtdarstellung verwendet war.

---

[9]) Furtwängler, Vasensammlung S. 729 No. 2588.

Dafs auf dem Chiusiner Skyphos die alte Dienerin den in epischem Versmafs unmöglichen Namen Antiphatta hat statt des Homerischen Eurykleia, ist gewifs keine Vergefslichkeit eines Vasenmalers, sondern eine der vielen Abweichungen Polygnots vom Epos, welche gewifs in lebendiger Kenntnifs der Sage ihren Grund haben. Zu vergleichen ist Pausanias X c. 25: Κάθηται δὲ αὐτή τε ἡ Ἑλένη καὶ Εὐρυβάτης πλησίον. — θεράπαινα δὲ Ἠλέκτρα καὶ Πανθαλὶς ἡ μὲν τῇ Ἑλένῃ παρέστηκε, ἡ δὲ ὑποδεῖ τὴν δέσποιναν ἡ Ἠλέκτρα. διάφορα δὲ καὶ ταῦτα τὰ ὀνόματα ἢ Ὅμηρος ἔθετο ἐν τῇ Ἰλιάδι[10]. Hier haben wir nicht nur dieselbe Selbständigkeit dem Epos gegenüber, sondern auch eine Gruppe, welche mit den Niptra des Odysseus die gröfste Ähnlichkeit hat. Man könnte geneigt sein hier das Vorbild der sandalenbindenden Sklavin der attischen Grabreliefs zu suchen.

Die gröfste Verwandtschaft in Gegenstand und Stil mit dem Freiermord, wie wir ihn aus den Wiederholungen reconstruieren können, haben einige der Niobidendarstellungen, welche nach Stark Heydemann in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft XXIX 1877 Tafel I—V zusammengestellt und besprochen hat. Mit Recht schliefst Heydemann a. a. O. S. 90 aus den zahlreichen Wiederholungen auf ein sehr berühmtes Original. Wenn er aber mit der Datierung dieses Originals nicht über die Epoche Alexanders glaubt zurückgehn zu können, so dürfen wir, durch die Ähnlichkeit mit dem so viel älteren Freiermord kühner gemacht, an ein Original des fünften Jahrhunderts denken. Es mufs dahingestellt bleiben, ob Pheidias am Thron des Olympischen Zeus Polygnots Freiermord für seine Niobiden verwertet hatte oder ob ein jüngerer Meister Polygnotischer Schule in einem Freskobilde die Umwertung vorgenommen hatte. Dafs gegen das Jahr 430 malerische Darstellungen der Sage existierten, dafür spricht wieder der Orvietaner Krater und das etwas ältere, stilistisch den Reliefs sehr verwandte Vasenbild Leipziger Berichte XXVII 1875 Tafel III*a* u. *b*. Die Gruppe des Semelespiegels erscheint in ihrer originalen Verwendung auf dem Petersburger Niobidenrelief.

Für die Darstellung der πρεσβεία auf Vasenbildern hatte schon Brunn wegen der Wiederholung der wesentlichen Züge auf ein berühmtes Original geschlossen[11]. Dieser Schlufs wird durch die Vermehrung des Materials, das zuletzt von Robert in der Archäologischen Zeitung zusammengestellt ist[12], nur bestätigt. Nun zeigt gerade der Berliner Aryballos, welcher den Typus am besten repräsentiert, am meisten Übereinstimmungen mit den Vasen, an welchen wir Einwirkungen der monumentalen Malerei glaubten erblicken zu müssen. Der Odysseus[13] wiederholt das Motiv des Hektors der Nekyia, der Achilleus erinnert sehr an die Penelope, der Diomedes zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Telemach derselben Vase. Wir werden also auch für die Presbeia ein Vorbild Polygnotischer Schule voraussetzen dürfen.

---

10) Vgl. auch c. 26 Ξενοδίκης δὲ μνημονεύσαντα οὐκ οἶδα — ποιητὴν und ibid. τῶν δ' ἄλλων ἐμοὶ δοκεῖν συνέθηκε τὰ ὀνόματα ὁ Π. und was 27 über Ereсos und Laomedon bemerkt wird, ferner c. 28 über Eurynomos.

11) *Annali* 1858 S. 359 f.

12) 1881 Sp. 144 ff.

13) Nächst verwandt diesem Odysseus ist der Oidipus vor der Sphinx *Mus. Greg.* 80, 1 b (84, 1 b).

Dafs wir fast sämmtliche Vasenbilder aus der nächsten Zeit nach Polygnot, auf welchen die Person des Odysseus bedeutend hervortritt, in den Kreis unsrer Betrachtung ziehn mufsten, bestätigt die auf anderm Wege gewonnene Überzeugung, dafs wir in ihnen Spiegelungen der monumentalen Malerei besitzen. Nicht ein unbekannter Vasenmaler hat den Polytropos geschaffen, sondern Polygnotos der Ethograph hat ihn gestaltet. Wenn Vasenbilder wie die Presbeia daher auch nicht von Aischylos abhängen[14], von dem Geiste der Tragödie, welchen schon Aristoteles in Polygnot anerkannte, sind sie doch erfüllt. Köhler hat Mitteilungen X 1885 S. 378 Anm. 2 einige Vasen namhaft gemacht, welche wegen der Unsicherheit in der Bezeichnung des Olautes nicht jünger sein können als das 5te Jahrhundert. Nach den bisherigen Ergebnissen kann ich es nicht für Zufall halten, wenn gerade auf einer jener Vasen (Dumont *céramiques* pl. IX) die Gruppe der Helena, wie sie für die Nekyia bezeugt ist, auf Nereiden übertragen wiederkehrt, nur mit dem Unterschied, dafs statt der Sklavin ein Kind die Sandale bindet. Auf Eros ist dies Motiv übertragen auf der nah verwandten Hydria in Braunschweig Arch. Zeit. 1881 Tafel 15 und Stackelberg Gräber der Hellenen I, 31.

Wir gewinnen aus den Vasenbildern sogar neue Stoffe der Polygnotischen Kunst über die schriftliche Überlieferung hinaus.

Eine Londoner Vase, welche die Übergabe des Dionysoskindes an die Nymphen darstellt[15], zeigt in der Beischrift ΔΙΩΝΥΣΩΣ[16] den Thasischen Gebrauch des Ω, wozu vortrefflich stimmt, dafs beide Nymphen Polygnotische Standmotive zeigen. Wiederum die gröfste Verwandtschaft im Stil und einzelnen Motiven mit diesem Vasenbilde zeigt das andre von Köhler aus orthographischen Gründen namhaft gemachte Vasenbild Dumont Pl. XIII. Sammlung Sabouroff Tafel 55. Die später in der Plastik häufig als Melpomene wiederholte Figur erscheint hier als Chrysis mit der Doppelflöte. Wie auf dem Orvietaner Krater und der Neapler Amazonenvase[17] ist hier eine Etageneintheilung des Raumes durch Bergumrisse gewonnen. In allen drei Vasenbildern herrscht ungefähr dasselbe Verhältnifs der Darstellung zum leeren Raume. Sie veranschaulichen gut, wie wir uns auf den Delphischen Fresken die gefangenen Troerinnen und in der Nekyia die vielen auf Felsen sitzenden Figuren vorzustellen haben[18].

[14]) Robert, Arch. Zeit. 1881 Sp. 148. Bild und Lied S. 131 ff.

[15]) Abgebildet Millin *Peint. de vases* II 13, *Gal. myth.* 57, 228. Cab. Pourtalès 27. Inghirami V f. I 65.

[16]) Die Richtigkeit der Inschriften durch eine Revision Murrays verbürgt bei Heydemann, Satyr- und Bakchennamen S. 16, 64. Bemerkt zu werden verdient auch, dafs die Vasen *Mon. dell' Inst.* I 9, 3 (Dreifufsraub) und Tischbein I 37 (Silen und Nymphe) beide dieselbe Inschrift in derselben Orthographie zeigen ΑΛΚΙΜΑΧΩΣ ΚΑΛΩΣ

[17]) Fiorelli *Notizia dei vasi dipp. del Conte di Sirac.* VIII. Dafs Winter diese Vase mit Recht auf Amazonenfresken zurückführt, geht aus der häufigen Wiederholung der meisten der einzelnen Motive hervor. So erinnert zum Beispiel der Munichos der Vase sehr an das von Löwy, Mitteilungen XI Tafel VI publicierte Grabrelief, dessen zeichnerischer Charakter auch dem Herausgeber auffiel. Bemerkt zu werden verdient auch, dafs die Namen von drei der Amazonen, Klymene, Kreusa und Aristomache, auf Polygnots Unterweltsbilde Priamostöchtern beigelegt waren. Paus. X 26. Klügmann, Amazonen S. 51.

[18]) Eine Reminiscenz an Polygnots Unterwelt liegt

Es wird aus dem dargelegten ersichtlich sein, in wiefern sich mir eine andre Auffassung Polygnots und in Folge dessen auch des Pheidias ergibt, als die von Winter entwickelte. Ich glaube, dafs sich allerdings in einer bestimmten Gruppe von Vasen verhältnifsmäfsig treue Nachbildungen der monumentalen Malerei der Thasischen Schule nachweisen lassen. Dies ist aber lediglich in der chronologischen Anordnung des Materials begründet. Wenn man die epigraphischen Ergebnisse Köhlers auf die Vasenepigraphik anwendet, rücken diejenigen Vasen, welche sich stofflich mit Polygnot berühren, dicht an Polygnot selbst heran und sind dann natürlich in viel höherem Grade geeignet, uns eine Anschauung von dem Kunstcharakter Polygnots zu geben als bei Winters Ansatz. Die in Frage kommenden Vasen mögen sich auf die Zeit zwischen 470—450 vertheilen. Wenn Winter den Orvietaner Krater gegen 430 setzt, so mag er Recht haben. Die Absonderlichkeiten dieses Gefäfses würden dann darauf zurückzuführen sein, dafs ein Vorbild nachgeahmt wird, dessen Stil dem Vasenmaler eigentlich schon fremd ist. Die Vasen mit dem Freiermorde würden daher wol in der Nachahmung des einzelnen weniger sklavisch, aber im Stile selbst übereinstimmender sein.

Eine weitere unabhängige Probe auf die Richtigkeit der vorgeschlagenen Chronologie gewährt die Vase *Museo Gregoriano* II 4, 2, auf welcher der Perserkönig dargestellt ist, wie er von seiner Gemahlin den Abschiedstrunk vor dem Auszug in den Kampf entgegennimmt. Winter ist genötigt dieselbe nach 440 zu setzen (S. 56), nach unsrer Auffassung wäre sie gleichzeitig etwa mit den Persern des Aischylos; in der gerechten, ja sympathischen Auffassung eines nicht unedlen Gegners steht sie der Tragödie nicht nach.

Die Folge dieser Auffassung ist natürlich, dafs die Vasen mit rein attischem Alphabet mit wenigen Ausnahmen vor Polygnot fallen und zu nicht geringem Teile noch dem sechsten Jahrhundert angehören. Wenn dadurch der Zeitraum für die Entwickelung der Vasenmalerei sehr beschränkt zu werden scheint, so schwinden diese Bedenken, wenn wir uns die Anfänge des rotfigurigen Stiles gleichzeitig mit einer verhältnifsmäfsig frühen Stufe des schwarzfigurigen Stiles denken und beide Stile dann in langem Kampfe nebeneinander. Erst so wird mir die gesuchte Zierlichkeit des an Exekias anknüpfenden schwarzfigurigen Stiles verständlich und alle jene scheinbar archaisierenden unnaiven Bestrebungen, welche den Ausgangspunkt der von Brunn formulierten Bedenken gegen die gangbare Vasenchronologie bilden. Es sind ohnmächtige Versuche der überwundenen Technik, Kraft und Schwung, welche sie an die siegreiche neue Kunst hat abtreten müssen, durch andere gesuchte Reizmittel zu ersetzen[19]. Sollte diesen stilistischen Erwä-

noch in einem so späten Monument vor wie dem Phaethonsarkophag *Annali dell' Inst.* 1869 tav. F. Die Gruppe der drei Trauernden rechts zeigt mehrere der im Vorhergehenden behandelten Motive. Ähnlich denke ich mir Gruppen wie Achill und Protesilaos in der Unterwelt. Bei Pausanias wird zu emendieren sein καὶ ὁ Πρωτεσίλαος πονοῦντος παρέχεται σχῆμα. Vergleiche vom Hektor ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων.

19) Vergl. Studniczka in der Ἀρχ. ἐφημ. 1886 S. 122.

gungen als zu subjectiven wissenschaftliche Beweiskraft abgesprochen werden, so führen rein empirische Beobachtungen ganz anderer Art zu denselben Resultaten, einmal die Vasenpaläographie, dann die inhaltliche Statistik der Darstellungen. Die Belege hierfür würden den Rahmen dieser Auseinandersetzung überschreiten; ich mufs mich darauf beschränken in den Hauptpunkten das Verhältnifs des Kunsthandwerks zur monumentalen Kunst, wie es sich mir darstellt, zu skizzieren.

Kunst und Handwerk sind Anfangs nicht geschieden. Dafs ein Klitias nicht ebensogut wie ein Eumares als Maler genannt wird, ist ein Zufall der nur darauf beruht, dafs der Begründer der griechischen Kunstgeschichte zufällig keinen Pinax dieses Meisters auf der Burg vorfand. Es war natürlich wenig Vorpersisches gerettet und es fliefsen daher die Namen der Meister des sechsten Jahrhunderts für Athen weit spärlicher als für Korinth und Sikyon. Ich glaube trotzdem, dafs es sich irgendwie feststellen liefs, dafs Kimon von Kleonä in Athen gearbeitet hat. Der Umstand, dafs nur über seine stilistischen Fortschritte einiges bekannt ist, spricht dafür, dafs die Mehrzahl seiner Werke im Perserbrande zu Grunde gegangen ist. Über seine historische und chronologische Stellung, sein Verhältnifs zur nesiotischen Marmorplastik der Pisistratiden einerseits, andrerseits zum Kreise Epiktets kann ich auf den vorstehenden Aufsatz Franz Studniczkas zur Künstlerinschrift des Antenor verweisen, dessen Ansicht ich vollständig teile; Kimons Vorwürfe müssen wir uns aus demselben Kreise der Vasenmaler reconstruieren, um uns in dieser Hinsicht sein Verhältnifs zu Polygnot zu vergegenwärtigen. Wenn die Ἰλίου πέρσις des Euphronios und des Brygos, abgesehn von einigen Schlimmbesserungen des letzteren, in allen Hauptpunkten übereinstimmen, so ist schwerlich ein Handwerker der Erfinder dieser gewaltigen Composition, sondern entweder Kimon oder der Unbekannte, welcher Kimons Kunst nach Athen verpflanzte. Es kann dies neben der lyrischen Anlage Polygnots überhaupt auch ein Grund gewesen sein, weshalb er das Ereignifs nicht selbst darstellte, sondern seinen Reflex in den Stimmungen derer, die es erlebt hatten. Wenn, wie Robert überzeugend nachgewiesen hat, nicht das Drama, sondern der Kyklos und die Lyrik die Quellen der Vasenmaler, wie der monumentalen Schöpfungen, waren, so erklärt sich dies daraus, dafs es ein entwickeltes Drama damals noch gar nicht gab. Stofflich ist Polygnot von denselben Quellen wie seine Vorgänger abhängig, geistig verhält er sich zu ihnen wie Stesichoros zu den Kyklikern.

Wenn die Vasenbilder, in welchen wir Repräsentanten der vor-Polygnotischen Kunst anerkennen müssen, einen ungleich frischeren talentvolleren Eindruck machen, als diejenigen, auf welchen wir Spiegelungen Polygnotischer Kunst erkannten, so erklärt sich dies aus der immer weiter werdenden Kluft zwischen Kunst und Handwerk. Als ein letzter Versuch es im Kleinen der grofsen Kunst gleichzuthun sind die polychromen Vasen zu betrachten, sie sind direct verwertbar die einfache Farbenwirkung der Polygnotischen Gemälde zu veranschaulichen[20]. Kleins[21] Be-

[20]) So auch v. Rohden in Baumeisters Denkmälern S. 857.

[21]) Euphronios² S. 251.

ziehung derselben auf Apollodoros ist jetzt chronologisch nicht mehr haltbar[22]; die bescheidenen Anfänge von Schattierung, welche diese Gefäſse zeigen, wird man dem Polygnot kaum absprechen können, die Kenntniſs der Enkaustik ist für ihn bezeugt. Wenn viele der Darstellungen den Eindruck von Tafelbildern machen, so liegt das an der Struktur der Schale; die Anesidoragruppe ist aus einer streifenartigen Composition entnommen und älter als die Pheidiassche Darstellung derselben Handlung; sehr nahe steht der Freskomalerei der Krater des *Museo Gregoriano* (II 26) mit Dionysos unter Obhut des Papposilen und der Nymphen, welcher in Stoff und Stil jener Vase, welche wir nach Paläographie und Bewegungsmotiven auf ein Thasisches Vorbild zurückführen muſsten, auf das engste verwandt ist.

Es ist schon ausgesprochen, daſs der letzte Versuch der Vasenmalerei auf der Höhe der monumentalen Kunst sich zu behaupten gescheitert ist. Es lag dies schon in der räumlichen Beschränktheit des Handwerks. Die Vasenbilder, welche Polygnot nahestehn, geben eine Anschauung von seiner Compositionsart und von seinen Motiven; von dem Ausdruck, welchen er in seine Köpfe legte, konnten sie wenig bewahren. Das Ethos Polygnots spiegelt wol am besten eine Vasenklasse wieder, welche sowol in der Technik lange die altertümliche Polychromie bewahrte, als auch inhaltlich den Nekyia nahe steht, die attischen Grablekythen. Um nur ein Beispiel zu nennen, so steht die von Benndorf Vasenbilder 26 abgebildete Lekythos in Stil und Motiv der im obigen behandelten Gruppe sehr nahe, auch die Gestalt des Charon in der Lesche ist gewiſs nicht ohne Einfluſs auf die Lekythen geblieben. So fand auch die Gruppe des Hypnos und Thanatos, welche den Toten tragen, ihr Gegenstück in der Iliupersis in Sinon und Anchialos, welche den Leichnam des Laomedon tragen. (Paus. X 27.) Wenn auch die von Robert Thanatos S. 8 f. zusammengestellten Vasenbilder lehren, daſs der Typus schon früher für Sarpedon oder Memnon ausgebildet war, so läſst doch auf den polychromen Lekythen der ganz neue gemütliche Inhalt, von welchem das alte Schema erfüllt ist, den Einfluſs der Polygnotischen Malerei nicht verkennen, wie sich denn auch auf dem bei Robert Tafel I abgebildeten Gefäſse das im Kreise der bisher behandelten Vasen so häufige Motiv des aufgestützten Fuſses findet, während auf Tafel II die dunkle Farbe des Hypnos an den Eurynomos der Unterwelt (Paus. X 28) erinnert. Wenn auch seit den ältesten Zweikampf- und Eberjagddarstellungen die griechischen Künstler stets von neuem und mit wachsendem Können die Darstellung eines im Tode erstarrten Körpers versuchten, so zeigt die Schilderung der Iliupersis doch zur Genüge, daſs dies Problem für Polygnot einen besondern Reiz besaſs und von ihm in neuem Sinne gelöst wurde. Auch hier spiegeln einerseits die polychromen Grablekythen andrerseits die Vasen und Friese mit Amazonenkämpfen die Errungenschaften der monumentalen Malerei. Erstere scheinen mir am geeignetsten zu veranschaulichen, was die alten Ästhetiker unter Polygnotischem Ethos verstanden. Es ist der seelische

[22]) Das älteste polychrome Gefäſs, das Alabastron des Pasiades (s. oben Anm. 2) aus Polis tis Chrysokou auf Cypern ist im Stil mindestens so altertümlich als Epiktet.

Ausdruck überhaupt, den wir bei einer gewissen Steigerung eher Pathos zu nennen pflegen, welcher diese Gefäfse über die Masse der attischen Vasen emporhebt und welchen sie vielleicht einer besonders engen Anlehnung an Polygnots grofses Beispiel verdanken. Derselbe Gegensatz von Todesstarrheit, stiller Trauer und mafslosem Jammer, wie er jene Grabdarstellungen charakterisiert, scheint auch für beide grofse Werke Polygnots den Grundton abgegeben zu haben, wie noch aus der nüchternen und gewissenhaften Beschreibung des vortrefflichen Beobachters, welche Pausanias zu Grunde liegt, deutlich hervorleuchtet. Keinesfalls Zufall ist es auch, wenn jetzt nach Köhlers mehrfach citiertem Aufsatz der Hauptumschwung in der Geschichte des attischen Grabreliefs dicht an Polygnot herangerückt werden mufs.

Wenn wir uns nach allem bisher ermittelten Polygnot im Vollbesitz der künstlerischen Ausdrucksmittel denken müssen, so mufs das wohl unser Urteil über Pheidias als bahnbrechenden Erfinder, nicht aber unsre Wertschätzung seiner Leistungen ändern. Sein Verdienst bestand nicht in neuen Erfindungen, sondern vielmehr in einer taktvollen Zurückhaltung dem Vorhandenen gegenüber, darin, dafs er die Früchte der Thasischen Malerei auf attischen Boden verpflanzte, ohne im geringsten gegen die Forderungen der Marmorplastik zu verstofsen. Wie nahe diese Gefahr lag und wie gut er sie vermieden hat, lehrt am besten ein Vergleich des Parthenonfrieses mit jenem von Phigalia. Die treffende Charakteristik, welche Benndorf Samothrake II, S. 72 von der Bedeutung des Pheidias für die Gewandbehandlung gibt, hat auch in weiterem Umfang Geltung. Er hält »der treibenden Fülle von Versuchen seiner Zeit nur den Spiegel ihres eigentlichen Wollens vor, indem er ordnend, festigend, steigernd sie zu dem Stile hinbildete, der für immer mit seinem Namen verknüpft ist«.

Wie unwahrscheinlich es ist, dafs bei dem grofsen Reichtum der öffentlichen Bauten in Athen an Wandgemälden die schwer zu betrachtenden Parthenonskulpturen von weitgehendem Einflufs auf die Vasenmalerei waren, ist an sich einleuchtend und durch unsre Darlegung bestätigt worden. Chronologische Kriterien für die bemalten Vasen sind daher vom Parthenon nicht abzuleiten, namentlich nicht, wenn sie mit den aus der Epigraphik gewonnenen Zeitbestimmungen sich nicht vereinigen. Wenn es Michaelis gelungen ist zwei arg zerstörte Parthenonmetopen aus der Übereinstimmung mit einem schönen Vasenbilde des *museo Gregoriano* zu verstehen, so erklärt sich auch dies Verhältnifs anders als aus Abhängigkeit des Vasenbildes von den Metopen. Wie F. Studniczka dies seit längerer Zeit in einem mit den obigen Ausführungen übereinstimmenden Sinne dargelegt hat, darf ich zum Schlufs aus seinen mir im Manuscripte vorliegenden Bemerkungen mittheilen.

»Eine schöne Composition der Malerei dieser Zeit ist uns ferner auf der Vase des *Museo Gregoriano* erhalten, welche gewöhnlich, auch noch von Winter S. 41, als Nachbildung zweier Parthenonmetopen (Michaelis S. 139) angesehen wird[23].

[23]) Anders schon Studniczka, Beiträge z. gr. Tracht S. 17 A. 17. Furtwängler, Roschers Lexik. d. Myth. S. 1335.

Aber es ist schlechthin unmöglich, dafs eine zusammenhängende Composition von sechs Figuren erfunden wurde, um in zwei quadratische Felder zerschnitten zu werden. Auch ist das Vasenbild in manchen Zügen, z. B. in der Schrittstellung des Menelaos, entschieden altertümlicher, zugleich aber zeigen die Metopenreliefs eine Vergröberung des malerischen Urbildes, die mit Pheidias nichts zu schaffen haben kann. Auf den Kreis des Polygnot weist die Analogie eines Bildes von Polygnots Bruder Aristophon hin, Plinius 35, 139: *numerosa tabula in qua sunt Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolus*; wieder ein Abenteuer der Helena, dem anderen auch in der Handlung nicht unähnlich, da ein Angriff des Deiphobos auf den verkappten Odysseus dargestellt gewesen sein dürfte, welchen »*Credulitas*« und »*Dolus*« ebenso vereitelten, wie dort Aphrodite und Peitho den Angriff des Menelaos auf Helena. Fast möchte man vermuten, die beiden Bilder seien Bestandteile eines und desselben Helenacyclus gewesen. Wenn »*numerosa tabula*« mit Brunn, Gesch. der gr. Künstler II. S. 53 von dem Reichtum an Motiven zu verstehen ist, so pafst auch diefs vortrefflich auf unser Vasenbild. Sein Stil kann nur denen nicht altertümlich genug für Polygnot sein, welche noch nicht einsehen, dafs die Formensprache der strengen rotfigurigen Malerei des epiktetischen Kreises von der Kunst des grofsen Thasiers im Wesentlichen noch unbeeinflufst war. Der Stil des Polygnot wird sich zu dem des Pheidias nicht anders verhalten haben, wie unser Vasenbild etwa zur Kodrosschale. Die Ausführung des Vasenbildes kann darum doch ein, zwei Jahrzehnte nach Polygnot, ja selbst nach den Parthenonmetopen angesetzt werden. Die ionische Schrift der Namen, welche es trägt, wird gegen einen solchen Ansatz Niemand geltend machen, der sich die Folgen der erlösenden epigraphischen Entdeckung Köhlers klar zu machen gewagt hat.«

Ich mache noch auf eine palaeographische Eigentümlichkeit aufmerksam, welche die Vase mit mehreren stilistisch verwandten teilt: die Unsicherheit der Verwendung des H. In HΛENH bezeichnet es sowohl η wie ἑ, die oben besprochene Vase mit Dionysos' Erziehung zeigt die letztere Verwertung in HPMEΣ, ein Schreibung die noch öfter vorkömmt.

Rom März 1887.

Ferdinand Dümmler.

MANES IM BERLINER MUSEUM.

Nachdem Helbigs schöner Nachweis (Mittheil. des römischen Instituts 1886 S. 222 und 234[1]) der Kottabosstange und des Manes in einigen Broncen des Museums zu Perugia uns zum ersten Mal eine genaue Vorstellung von dem Apparat des im fünften Jahrhundert mit gleicher Leidenschaft in Attika wie in Etrurien gepflegten Kottabosspieles gegeben hat, ist die Erwartung gerechtfertigt, dafs bei genauer Durchmusterung unter den Broncen der europäischen Museen noch manches bisher verkannte Exemplar einer Kottabosstange oder eines Manes sich finden werde. Ein zum älteren Bestand des Berliner Museums gehöriges Manesfigürchen, gleich ausgezeichnet durch seine kräftige Modellirung wie durch vorzügliche Erhaltung, wird in beifolgender Abbildung nach einer Zeichnung C. L. Beckers, bei welcher dem hohen Standort des Figürchens auf der Spitze der Kottabosstange entsprechend der Augenpunkt ziemlich tief gewählt worden ist, zum ersten Mal veröffentlicht. Die Bronze, von Friederichs Geräthe und Broncen No. 1490 o. 2. beschrieben, stammt aus der Sammlung Bartholdy; über den Fundort ist Näheres nicht bekannt; als etruskische Arbeit giebt sie sich auf den ersten Blick zu erkennen. Die cylinderförmige Hülse weist eine an den bisher bekannt gewordenen Manesfiguren noch nicht beobachtete Vorrichtung, zwei einander gegenüberstehende kleine Löcher, auf, denen eine Durchbohrung im Schaft der Kottabosstange entsprochen haben mufs. Ohne Zweifel dienten sie zur Aufnahme eines Stiftes, der dem Figürchen auf seinem hohen und schwankenden Standpunkt einen festen Halt geben sollte. Die Stellung der Figur ist die gleiche wie bei dem schon früher gefundenen Peruginer Exemplar (Mitth. a. a. O. Taf. XII *b*); sie balancirt auf dem linken Bein



[1]) Vgl. auch Barnabei in den *Notizie degli scavi* 1886 p. 314 sqq. und in den *Atti della R. Accademia dei Lincei Vol. III Fasc. IV.* p. 164.

und streckt, den Kopf zur Seite neigend, den rechten Arm gerade in die Höhe; Bein und Arm bilden auf diese Weise eine senkrechte, genau in die Achse des Figürchens fallende und die Kottabosstange nach oben fortsetzende Linie, auf deren oberster Spitze die Plastinx aufgelegt wurde, der, wieder wie bei dem einen Peruginer Exemplar, das von dem Manes in der Rechten gehaltene Trinkhorn als Unterlage diente. Dem rechten emporgezogenen Bein entspricht der herabhangende mit einem Tuch umwundene linke Arm, und so mathematisch genau ist die Anlage des Figürchens, dafs, wenn man sich von dem unteren Ende des Tuches eine Linie über die rechte Fufsspitze hinaus gezogen und den oberen Contur des rechten Oberschenkels verlängert denkt, die Silhouette der Figur ein gleichschenkliges Dreieck mit über die Grundlinie herab verlängertem Lothe darstellt. Treffend bemerkt Helbig, dafs das allen bisher bekannten Manesfigürchen zu Grunde liegende Motiv die Vorstellung ist, dafs ein Sklave die Plastinx emporhalte; nur finde ich weder bei unserem noch bei den von Helbig publicierten Exemplaren in Stellung und Gesichtszügen Furcht oder Schmerz, sondern lediglich die durch das anhaltende Balanciren auf einem Bein hervorgebrachte Ermüdung ausgedrückt. Das Tuch in der linken Hand des Berliner Manes wird man für das Mantele erklären dürfen, mit welchem der Sklave nach erfolgtem Wurf die auf den Boden gespritzte λάταξ aufwischen mufs. Die Haartracht, der lange, hinten festgesteckte Schopf, ist die gleiche wie bei dem schon wiederholt erwähnten Peruginer Exemplar.

Die Consequenzen für die verschiedenen Arten des Kottabosspieles hat Helbig aus seinem Fund schon gröfstentheils selbst gezogen; nur einen wie mir scheint wesentlichen Punkt finde ich in seiner scharfsinnigen Darlegung nicht hinreichend hervorgehoben: den Gegensatz der auf den rothfigurigen Vasen dargestellten und der in den gleichzeitigen litterarischen Zeugnissen — denn nur diese, nicht die lediglich auf ihnen beruhenden, an Mifsverständnissen reichen Angaben der das Spiel nicht mehr aus eigener Anschauung kennenden Grammatiker können füglich in Betracht kommen — erwähnten Spielarten. Auf den Vasen, die O. Jahn und Heydemann in ihren bekannten grundlegenden Arbeiten über das Kottabosspiel in musterhafter Weise behandelt haben, hat der Manes sich bis jetzt noch niemals gefunden; dort ist vielmehr ausschliefslich die erste der drei von Helbig besprochenen Spielarten dargestellt: die Plastinx balancirt auf der Spitze der Kottabosstange, und die Aufgabe besteht lediglich darin, sie vermittelst der λάταξ herab und auf die am unteren Theil der Kottabosstange angebrachte, bald diskusförmig, wie bei dem ersten Peruginer Exemplar (Mitth. a. a. O. Taf. XII *a*), bald convex gebildete Metallscheibe zu schleudern. In der Litteratur hingegen, vor Allem in den hier beinahe ausschliefslich in Betracht kommenden Stellen der älteren und mittleren Komödie, wird diese Diskusscheibe niemals, dafür aber stets der Manes erwähnt. Am Bezeichnendsten in dieser Richtung ist die classische Stelle aus den Ἀφροδίτης γοναί des Antiphanes (bei Athen. XV p. 666 F):

τοῦτο τοὐπικείμενον
ἄνω τὸ μικρόν. — — — — —
τοῦτ' ἐστὶ πλάστιγξ. — — — —
— — — — — ἐὰν τύχῃ μόνον
αὐτῆς, ἐπὶ τὸν μάνην πεσεῖται καὶ ψόφος
ἔσται πάνυ πολύς.[2]

Sie zeigt schlagend, dafs bei dem Spiel mit dem Manes die Diskusscheibe nicht vorhanden war, da sonst das ungleich gröfsere Geräusch, das diese, sobald sie von der πλάστιγξ getroffen wurde, verursachen mufste, nicht unerwähnt geblieben sein würde. Dazu stimmt gut, dafs die einzige erhaltene Kottabosscheibe, die des ersten Peruginer Exemplars, zum Abnehmen eingerichtet ist[3]. Die Komödie kennt also nur die dritte der von Helbig aufgezählten Spielarten, bei welcher die πλάστιγξ auf den Manes fiel und über die vorstehenden Theile desselben herabgleitend ein lautes Geräusch hervorbrachte. Dieser Gegensatz zwischen den litterarischen und den bildlichen Zeugnissen wird, wie mir Furtwängler treffend bemerkt, am Wahrscheinlichsten aus chronologischen Gründen zu erklären sein. In der ersten Hälfte des fünften Jahrhunhert, in die wir nach den neuesten Resultaten der Vasenforschung den grösseren Theil der Kottabosvasen setzen müssen[4], wird der Kottabos mit der Metallscheibe, in der Zeit des Aristophanes und des Antiphanes der mit dem Manes das beliebtere Spiel gewesen sein, und es wird bei dieser Sachlage sogar wahrscheinlich, dafs der Manes als Aufsatz der Kottabosstange erst eine Erfindung der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist. Daran reiht sich weiter die Frage nach seinem Ursprung und seiner eigentlichen Bedeutung. Helbig nimmt an, dafs es eine Spielart gegeben habe, bei welcher nicht die auf der Spitze der Kottabosstange oder auf dem Manes balancirende πλάστιγξ, sondern der Manes selbst das Ziel der λάταγες gewesen sei. In der Gestaltung der bis jetzt gefundenen Manesfigürchen, die ausnahmslos als Träger der πλάστιγξ componirt sind, liegt nichts, was zum Beweis für diese Annahme dienen könnte. Auch die litterarischen Zeugnisse sind nicht zwingend; χάλκειον κάρα, wie das Ziel der λάταγες in dem Salmoneus des Sophokles genannt war (Athen. XI 487 D), wäre für den Manes, auf den es freilich schon im Alterthum bezogen wurde, eine keineswegs sonderlich treffende Bezeichnung, und wenn übermüthige und frevelhafte Männer, wie die Enkel des Oineus oder die Freier der Penelope die λάταξ auf den Kopf des Oineus oder des Odysseus schleudern (Eur. Oineus Athen. XV 666 C;

[2]) In der Paraphrase dieser Stelle p. 667 E τὸ δὲ καλούμενον κατακτὸν κοττάβιον τοιοῦτόν ἐστι· λυχνίον ἐστὶν ὑψηλὸν ἔχον τὸν μάνην καλούμενον, ἐφ' ὃν τὴν καταβαλλομένην ἔδει πεσεῖν πλάστιγγα πληγεῖσαν τῷ κοττάβῳ, ἐντεῦθεν δ' ἔπιπτεν εἰς λεκάνην ὑποκειμένην sind die letzten im Druck durch Sperrung ausgezeichneten Worte aus der Beschreibung der in der Nemesis des Kratinos erwähnten Spielart ἐν λεκάνῃ von einem Grammatiker irrthümlich zugesetzt.

[3]) In Etrurien scheint man freilich auch beide Spielarten combinirt zu haben, denn die in der *tomba dei Volumnii* gefundene Kottabosstange (abgeb. bei Conestabile *Dei Monumenti di Perugia etrusca e romana I tav. XIV 5*) ist sogar mit mehreren nicht abnehmbaren Metallscheiben versehen und trug trotzdem auf ihrer Spitze den Manes (abgeb. a. a. O. *tav.* XV. 3).

[4]) Vgl. die oben gegebenen Ausführungen von Studniczka.

Aischylos Ostologoi Athen. XV 667 E), so setzt dies so wenig die Spielart mit dem Bronce-Manes voraus, dafs vielmehr umgekehrt die Frage aufzuwerfen ist, ob nicht die Bronce-Figur an Stelle des wirklichen Sklaven getreten ist. Eine nähere Betrachtung der Manesfigürchen empfiehlt die Bejahung dieser Frage; die Gegenstände, die sie halten und die der πλάστιγξ als Unterlage dienen sollen, sind ihrer ursprünglichen Bestimmung nach dazu wenig geeignet. Die scheinbar befremdliche Wahl derselben erklärt sich aber vollkommen, wenn wir eine Art des Kottabosspiels annehmen, bei welcher die λάταξ nach einem von einem Sklaven hochgehaltenen Gegenstand geschleudert wurde; bald mochte das ein aus Bronce gebildeter Kopf sein, wie im Salmoneus des Sophokles und wie ihn, als Widderkopf gestaltet, die als Manes fungirende Hetaere des Museums zu Perugia hält (abgeb. Mitth. a. a. O. S. 235), bald ein Trinkhorn, wie wir es in den Händen des Berliner und des einen Peruginer Manes finden; in letzterem Falle galt es, die λάταξ in das Trinkhorn zu schleudern, wie bei der ἐν λεκάνῃ genannten Spielart in die auf dem Wasser schwimmenden Näpfchen. Dafs der Wein gelegentlich, statt in das Trinkhorn oder auf das χάλκειον κάρα, gegen den Kopf des Sklaven geschleudert wurde, mag allerdings nicht blofs bei den Söhnen des Oineus oder den Freiern der Penelope vorgekommen sein. *Cave sis tibi ne bubuli in te cottabi crebri crepent* heisst es, wie mich Leo freundlich erinnert, in dem Trinummus des Plautus (V. 1011).

C. Robert.

DER HESIODISCHE SCHILD DES HERAKLES.

Früher teils als wenig gelungene Nachahmung Homers, teils als Herd von Interpolationen verrufen, ist die Hesiod beigelegte Beschreibung von Herakles' Schild in den letzten Jahren oft mit den altertümlichsten Bildwerken der klassischen Länder vergleichsweise zusammengestellt worden; daher scheint es an der Zeit, dafs die Philologie Hand in Hand mit der Archäologie den Wert dieses Quellenbuches der ältesten Kunstgeschichte im Zusammenhange prüft.

Als Dichter kann sich Hesiod mit Homer (wir wollen kurzweg diese Namen gebrauchen) im Beschreiben nach dem allgemeinen Urteile bei weitem nicht mefsen; allein gerade aus dieser poetischen Überlegenheit Homers entspringt seine archäologische Minderwertigkeit. Denn er ist sowenig ein Beschreiber, dafs man den 18. Gesang der Ilias lesen kann, ohne von der Archäologie irgendwelche Auskunft erholen zu müssen. Hesiod hingegen ist schon durch seinen geringen Vorrat von Worten zum Borgen genötigt; wie oft mufs vollends dieser Fall in Hinsicht auf das Stoffliche eintreten! Dieser naheliegende Schlufs wird durch eine Prüfung der Einzel-

heiten vollkommen bestätigt. Nachdem bereits zur Genüge feststeht, dafs die in den beiden Schildbeschreibungen vorkommenden Gegenstände den Griechen einst wirklich geläufig waren, erübrigt die Frage, ob die Art der Darstellung gleichfalls der zeitgenössischen Kunstübung entsprach.

Den Mittelpunkt des Schildes nahm Phobos ein[1]. Wie dachte sich der Dichter diese Personification? Da das Gorgoneion das beliebteste Schildzeichen war, läge es nahe, an jenen Kopf zu denken, den man als bärtiges Gorgoneion zu bezeichnen pflegt[2]; denn wenn auch der Bart einfach die Schrecklichkeit des Anblicks steigern sollte[3], mufste dann doch statt Gorgo ein männlicher Name gesucht werden. Allein von dieser Annahme hält mich der Zusatz, Phobos blicke zurück (ἔμπαλιν V. 145) ab. Er war also nicht blofs in ganzer Figur dargestellt, er kann auch keinen menschlichen Kopf gehabt haben, sonst würde er den Beschauer nach dem alten Gorgonenschema anblicken. Da dies jedoch mit jenem ἔμπαλιν nicht zu vereinigen ist, mufs Phobos, wie auf dem Kypseloskasten, einen Löwenkopf, den man im Profil darstellte, getragen haben. Die Erwähnung der weifsen Zahnreihe (146) deutet zugleich den aufgesperrten Rachen der archaischen Löwen an, wie das Wort πλῆτο auf die Gröfse des Gebifses anspielen dürfte. Nach dem gleichen Schema sind die Schlangen V. 234 aufgefasst, wobei das Züngeln V. 235 ausdrücklich erwähnt ist; der Wappenstil macht sich darin unverkennbar geltend, dafs jede Gorgone zwei Schlangen mit (nach rückwärts und zwar nach verschiedenen Richtungen) gekrümmten Köpfen am Gürtel trug, wozu eine Terrakotte von Melos[4] eine Illustration liefert. Wenn jedoch Phobos seinen Kopf umdreht, so trägt das Rund des Mittelfeldes daran die Schuld, gleich wie so viele altertümliche Münzen dieselbe Anpafsung an den Raum fordern.

Jenen von einander abgewandten Paaren kommt im orientalischen Stil der Typus «zwei wilde Tiere fallen über ein Opfer her»[5] an Alter — beide sind ja in die Urzeit Babyloniens zurück verfolgbar — wie an Häufigkeit gleich. Während Homer Σ 579ff. lebensvoll einen Löwenkampf, wobei allerdings zwei Leuen einen Stier fortschleppen, schildert[6], finden wir bei Hesiod (V. 172ff.) als Mittelgruppe

[1]) Dafs der alte Text ἐν μέσσῳ δ' ἀδάμαντος ἔην Φόβος lautete, zeigen die Scholien; weil aber die Byzantiner die Personifikation verkannten, vermutheten sie δὲ δράκοντος, was mannigfachen Anstofs bietet.

[2]) Als Schildzeichen auf einer kyrenäischen Vase Arch. Ztg. 1881 T. 12, 2, vgl. ferner Anubisvase *Micali monum. ined.* XXII, Vase des Amasis Arch. Ztg. 1884 T. 15, rote Reliefvasen (Löscheke, Arch. Ztg. 1881 Sp. 42), Bronzerelief von Orvieto (Körte, Arch. Ztg. 1877 T. XI u. Sp. 111). In ganzer Figur erscheint dieses bärtige Schreckbild auf dem Bronzerelief von Orvieto (a. O. T. 2, 1).

[3]) Körte, Arch. Ztg. 1877 Sp. 115 A. 22; daher gibt noch Dante selbst dem Kerberos einen schwarzen Bart (*inferno* 6, 16).

[4]) *Millingen uned. monum.* II 2 = Baumeister's Denkm. S. 1290; ebenso z. B. unter dem Medusenkopf, welcher einen Stirnziegel des alten Parthenon bildet (Ross, archäol. Aufsätze I T. 8) oder auf der *Medusa Rondanini*.

[5]) Vgl. E. Curtius, Wappengebrauch S. 107; Usener, *de carmine quodam Phocaico* p. 13; Furtwängler, Arch. Ztg. 1883 S. 159ff.

[6]) Ähnlich ist auf dem silbernen Krater von Präneste (*Mon. d. I.* X, 33) dem Löwen und Stier ein berittener Bogenschütze beigefügt; auf einem der Bronzereliefs von Perugia (*Inghirami monum. etr.* III 24, 2 = *Micali monum. ined.* t. 28, 1)

zwischen zwei Reihen jenen trivialen Typus nicht belebt, sondern nur bereichert. In der Mitte nämlich ist eine Löwe tot hingestreckt, zu seinen beiden Seiten hingegen liegt je ein toter Eber unter einem Löwen.

Dieselbe Scene weist ein anderes Charakteristikon des gleichen Stils, die friesartigen Reihen, auf; denn der Dichter braucht von jenen Ebern und Löwen ausdrücklich das Wort »Reihen« (στίχες V. 170) und da er ausdrücklich noch hervorhebt, sie hätten sich angeblickt (V. 169), scheinen ihn dabei die bunt durcheinander gewürfelten Tierbilder des Webestiles als Gegensatz vorzuschweben. In gleicher Weise sind Lapithen und Kentauren gedacht; ein selbständiger Dichter hätte hier gewifs ein kleines Kampfgemälde gebracht und um die wirkliche Darstellbarkeit desselben sich wenig bekümmert, Hesiod aber verrät durch das Wort ἑτέρωθεν V. 184, dafs er unbeholfene Bildwerke (für uns durch rote Reliefvasen vertreten[7]) nachbildet, welche, den Schwierigkeiten eines wirklichen bewegten Kampfes aus dem Wege gehend, nur den Aufmarsch der feindlichen Heere kindlich vorführen. Indes stehen die beiden Vordermänner nicht unvermittelt Brust an Brust; denn nachträglich (V. 191 ff.) werden Ares und Athene als Teilnehmer des Kampfes genannt; der Leser möchte zunächst daran denken, dafs nach der alten Typik der Zweikämpfe Ares und Athene von einander getrennt im Rücken beider Heere schützend stehen. Allein dies würde der sorgsame Beschreiber andeuten, da er doch zweimal ἐν δὲ (191. 196) anwendet und durch die Worte πρυλέεσσι κελεύων (V. 193), mag dies auf die Vorkämpfer oder Kämpfer überhaupt gehen, Ares zwischen die Gegner versetzt. Der Gott trennt also die zwei Reihen und dies ausgiebig, weil er auf einem Streitwagen, von Deimos und Phobos umgeben, steht. Wir können auch nicht zugeben, dafs Athene den Griechen neben Ares als überflüssig erschienen wäre[8], läfst doch Homer Σ 516 die eine Partei von beiden Göttern angeführt sein. Übrigens waren die Künstler, auch wenn sie Perseus' Flucht darstellten, nicht selten so freigebig, dafs sie beide Schutzgötter des Helden beifügten. Ich gebe zu, dafs weder Ares noch Athene unentbehrlich sind[9]; doch bedurfte ein denkender Künstler einer symbolischen Andeutung, warum jene steifen Figuren sich gegenüber ständen. So ersetzt auf dem Kypseloskasten die zwischen Aias und Hektor stehende Eris gewissermafsen eine erläuternde Inschrift.

Der Einförmigkeit jener Streifen suchte man auf verschiedenem Wege abzuhelfen; anfangs bot der Webestil Rosetten und ähnliche Ornamente, dann lösten diese äufserlichen Füllstücke zweckdienliche Inschriften ab. Wenn nun die hervorragendsten Lapithen und Kentauren genannt werden, liegt bei unserem Dichter die

---

bildet der von zwei Hunden gepackte Eber die Hauptgruppe einer Eberjagd.

7) Löschcke, Archäol. Ztg. 1881 Sp. 44.

8) Vergl. Löschcke, Archäol. Ztg. 1881 Sp. 45 A. 42.

9) Milchhöfer (Anfänge der griechischen Kunst S. 161) erklärt daher beide für einen dichterischen Zusatz. Man möge gegen ihn nicht etwa das Argument anwenden, die goldenen Pferde des Ares (191 f.) und auch Athenas goldener Helm (199) bewiesen die Vorstellung eines wirklichen Bildes; bei den Göttern lassen ja die Dichter alles von Gold sein, sogar die Pferde (z. B. Pindar Ol. 1, 41. 8, 51).

Mutmafsung nahe, dafs jene Reihen in seiner Vorlage durch Inschriften geziert waren. Bekanntlich kommen solche vor den eigentlichen korinthischen und chalkidischen Vasen nicht vor. Die Kypseloslade ist leider chronologisch nicht festzulegen. Jedenfalls müssen wir in Betracht ziehen, dafs bei einem kostbaren Schaustücke auf die Details, wozu auch die Inschriften gerechnet werden können, mehr Sorgfalt verwendet wurde als etwa bei einer Grabvase. In dem Lapithenkampf verrät sich dieses unselbständige Kopieren jener aufgeschriebenen Namen schon durch die Zahl. Rechnen wir nämlich die ausdrücklich genannten zusammen, finden wir neun Lapithen (V. 179ff.) aber nur sieben Kentauren (V. 185ff.). Fanatikern der Symmetrie genügt dies, um einen Lapithen aus dem Wege zu räumen oder die Kentauren zu vermehren. Allein statt der mathematischen Entsprechung herrscht hier die bildliche. Da nämlich die Kentauren mit ihren Pferdeleibern, auch wenn sie etwas in einander geschoben werden, mehr Platz als ihre menschlichen Gegner beanspruchen, müssen auch ihrer weniger sein; ebenso kämpfen z. B. auf der bekannten mykenischen Dolchklinge fünf Männer gegen drei langgestreckte Löwen. Die Kunst bildete ja die Löwen, solange Griechenland selbst vor ihnen zitterte, teilweise unverhältnismäfsig grofs, was V. 172 durch μέγας λῖς angedeutet sein könnte.

Die Unselbständigkeit des Dichters geht soweit, dafs er sogar die Bildersprache des Künstlers sozusagen wörtlich übersetzt. Dafür bürgen zwei seltsame Beispiele. An den geflügelten Sandalen des Perseus (πτερόεντα πέδιλα) finden wir zunächst nichts auffallendes; haben doch die bildlichen Darstellungen jene gang und gäbe gemacht. Sieht man jedoch näher zu, so findet man von den verfolgenden Gorgonen V. 232 das Wort »schreiten« (βαινουσέων) gebraucht, während das bei Perseus gesetzte ἐποτᾶτο (223) von der V. 308 verwendeten Metapher πέτοντο ἅρματα nicht verschieden zu sein braucht. Zudem zeigt eine Uebersehau der von Gädechens (Ersch u. Grubers Enc. I. 74 S. 413ff.) verzeichneten Werke, dafs die Flügel auch weggelassen wurden. Offenbar beabsichtigte man anfangs durch die Fügelsandalen nichts weiteres, als die sprichwörtliche Schnelligkeit des Perseus bildlich auszudrücken; es fällt jedem bei, dafs die Pferde des Pelops am Kypseloskasten Flügel hatten, damit man ihre unbesiegliche Raschheit erkannte[10]. In letzterem Falle vergab sich indes der Dichter, welcher von Flügeln sprach[11], nichts, weil die »geflügelten« oder »fliegenden Rosse« eine beliebte Metapher war.

Von den Moiren ist Atropos die älteste, dabei aber etwas kleiner (ὑφήσσων 258) als die beiden andern. Das Originalbild zeigte durch die Kleinheit das hohe Alter an, wie auf einer schwarzfigurigen Pelike (Arch. Ztg. 1881 Sp. 40 A. 32) das personificierte Γῆρας als altes Männchen erscheint[12].

---

10) Die italischen Handwerker griffen dieses Motiv begierig auf: Ich erinnere an eine bekannte ovale Grabstele von Bologna, wozu ein Bucchero-gefäfs mit etruskischer Inschrift im dortigen Museum (vgl. *Guida del museo civico di Bologna* p. 38 a. E.), ein altertümliches Relief im Terracottensaale des kapitolinischen Museums (3. Reihe), Micali *mon. ined.* 34, 2. 3 u. s. w. zu fügen sind.

11) Pindar. Ol. 1, 88 πτεροῖσιν ἀκάμαντας ἵππους.

12) Ganz unmöglich wäre es allerdings nicht, dafs ὑφήσσων volkstümlich das Ergebnis der gebückten Haltung bezeichnete, wenn nämlich Schenkl (bei

Von Symbolik im weiteren Sinne können wir reden, wenn wenige Repräsentanten, wo eine Menge gedacht ist, genügen müssen. So müssen wir bei der Vorstellung der Genrescenen unserer Phantasie die Zügel anlegen; Hesiod nimmt nie den Mund voll, sondern hält sich an das Thatsächliche, ohne zu übertreiben, z. B. jagen blofs zwei Delphine (V. 211) die Fische. Wie hätte bei dieser Scene die Andeutung einer unbestimmten Meeresfläche der Vorstellungskraft Nahrung geboten! Während aber eine solche zur Ausfüllung langer Wände (wie in der *tomba dei cacciatori*) zweckmäfsig war, erforderte der beschränkte Raum eines Rundwerkes Bescheidenheit; sehr geschickt wurde nun ein begränzter Abschnitt, d. h. ein durch zwei Vorsprünge abgeschlossener Hafen, gewählt. Homer bekundet in dieser Beziehung die volle Weitherzigkeit des Dichters; bei ihm werden viele Bräute durch die Stadt geführt (V. 492), nach Hesiod eine einzige; eine solche Änderung, welche dem mehr andeutenden archaischen Künstler passender lag, verrät keinen Nachahmer, wie auch Hesiod durch die geschickte Nebeneinanderstellung eines abendlichen Hochzeitszuges (273—280) und eines nächtlichen Komos (281—284) vor Homer sich auszeichnet.

Im einzelnen begegnet nichts, was der Typik der alten Kunst widerspräche: Die Kentauren führen als Waffen die so oft abgebildeten Bäume[13]; wenn Perseus die Kibisis auf dem Rücken und zwar auf beiden Seiten sichtbar (ἀμφί 224) trägt, wird dies durch mehrere Denkmäler geradezu illustriert; der Grund davon ist ja überhaupt nur der, dafs die unbeholfenen Künstler den Oberleib des Perseus von vorn darstellen und dabei doch die Kibisis sehen lassen wollen; das gleiche geschieht bei Athenes Aegis (V. 200), welche ἀμφ' ὤμοις getragen wird, wie die Schilde der Löwenjäger auf jenem Dolch von Mykenä. Diese Parallelstelle zeigt, dafs V. 223 πᾶν δὲ μετάφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου gar nichts anderes besagt, als dafs die Kibisis bis zur Taille reichte, wie die Bilder sie zeigen[14]. Ferner, wenn auch eine geflügelte Eris (V. 148) vielleicht sicherer aus etruskischen als aus griechischen Denkmälern zu belegen ist, ist sie doch gewifs nicht ungriechisch, im Gegenteil spricht Stesichoros' geflügelter Geryones für eine viel weitere Verbreitung der Beflügelung, als manche selbst der ältesten Kunst Griechenlands zugestehen wollen. Das gleiche gilt von den »etruskischen« Fratzengestalten: Zu dem alten Gorgonentypus und der Eris des Kypseloskastens fügt der hesiodische Schild weitere ihnen gleichkommende, ja sie überbietende Zerrbilder: Die Keres sind dunkelfarbig (249), wie Polygnot den Dämon Eurynomos malte; man darf auch daran erinnern, dafs die archaischen Vasenmaler für Zunge und Haar der Gorgoneia Violett zu verwenden pflegten. Sie erhöhen ihre Häfslichkeit durch das Fletschen ihrer weifsen Zähne (249) gleich den

Rzach) Erga V. 469 τυτθὸς mit Recht von der gebeugten Haltung verstehen sollte. Allein der betreffende Arbeiter braucht sich nicht zu bücken.

[13]) Z. B. auf roten Reliefvasen Archäol. Ztg. 1881 Sp. 42, auf einer kyrenäischen Vase Archäol. Ztg. 1881 T. 11, 1. 12, 1; archaischer Goldschmuck von Korinth Archäol. Ztg. 1884 T. 8, wahrscheinlich auch T. 9, 1 aus Athen.

[14]) Auch das Schwert (221, an Stelle der späteren Harpe) stimmt mit den alten Denkmälern überein, s. Löschcke, Archäol. Ztg. 1881 Sp. 29f.

Gorgonen und die Zunge wird dabei auch nicht unsichtbar geblieben sein; denn die Griechen dachten bei dieser uns nur lächerlichen Geberde an tierischen Blutdurst. Zudem führen die Keres wie auf dem Kypseloskasten lange Nägel (V. 254). Den Höhepunkt des Häfslichen stellt Achlys dar (264ff.), so dafs man sie selbst einem Griechen so früher Zeit nicht zutrauen möchte. Allein wie aus der Dichtung der Nachweis leicht zu führen wäre, dafs die Hellenen zu keiner Zeit so ekel, als die Modernen für sie sind, waren, scheint mir diese Figur durchaus nicht undarstellbar: Gegen die langen Nägel, die auch hier wieder vorkommen (V. 266) und die Bläfse des Antlitzes (265) wird niemand etwas einzuwenden haben. Skeletartige Magerkeit hat selbst ein Polygnot an Tityos dargestellt[15]; sollten da die berüchtigten μύξαι (267), die thränenfeuchten Augen (270) und der Staub auf den Schultern (269) wirklich nur eine »poetische« Ausschmückung sein? Ich möchte dies schon deshalb nicht glauben, weil bei dieser Figur wieder eine merkwürdige Spur leibhaftiger Anschauung begegnet. V. 263 lesen wir μακροὶ δ' ὄνυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν; Triklinios ändert das letzte Wort in ἐπῆσαν. An jeder anderen Stelle wäre dies vollkommen zulässig; wenn jedoch dem Dichter eine wirkliche Figur mit herabhängenden Armen vor Augen stand, dann waren die Nägel in der That unten an den Händen. Bezüglich des Blutes, von dem so oft die Rede ist (V. 159. 174. 194. 252. 278ff.), genügt es auf einen mykenischen Dolch (Mittheil. des Inst. VII T. 8) und die Arch. Ztg. 1883 T. 10 veröffentlichte protokorinthische Vase zu verweisen.

Obgleich der Dichter ein Wunderwerk schildern soll, hebt er in der Regel nur die merkwürdige Lebenswahrheit als wunderbar hervor. Was will es im übrigen viel bedeuten, wenn er seinerseits das Zähneknirschen u. dgl. des Effektes halber beifügt (149ff. 160. 162ff. 217ff. 232. 309), zumal da die Griechen klirrende und klingende Waffen[16] liebten? Eine auffallende Abweichung widerspricht dem Gesagten nur scheinbar: Stellen wir uns Ker, wie sie V. 157f. geschildert wird, vor! Hesiod könnte sie etwa nach Art der persischen Artemis, einen Erschlagenen in jeder Hand haltend, abmalen; hier heifst es aber, sie halte bald einen Toten, bald einen Verwundeten, bald einen Unverwundeten. Das Nacheinander jedoch zu schildern ist homerische Art und der hesiodischen Beschreibung fremd; in der That sind diese Verse (156—159) aus der Ilias (Σ 535—37) entlehnt, mithin als Reminiscenz eines homerkundigen Lesers zu streichen[17]. Anders steht es um den ζόφος des Hadeshelmes (227), denn dafs dieser darstellbar war, zeigt das etruskische Unterweltsbild in der *Tomba del Polifemo,* womit Angaben griechischer Grammatiker übereinstimmten[18]. Von Perseus zu sprechen, möchte ich noch ein wenig aufschieben.

Über die Technik des Schildes besteht jetzt wohl keine Differenz mehr. Früher konnte man Zweifel hegen, ob die damaligen Metallarbeiter zu einer ganz

15) Pausan. 10, 2, 6. Eine archaische Schale (*Mon. d. I.* X. 8) zeigt Phineus mit eingefallenem Gesicht.

16) Z. B. hängte man viele Glöckchen an einen Schild (*Eur. Rhes.* 308).

17) Scholien sind zu diesen Versen nicht vorhanden.

18) Scholien zur Aspis: περιέκειτο δὲ ἐπὶ τὴν κεφαλὴν νέφος; *Eustath. Il.* p. 613, 24 ἔστι δὲ κατὰ τοὺς παλαιοὺς νέφος τι πυκνότατον ἡ Ἄιδος κυνέη.

malerischen Verwertung der Metalle und des Elfenbeins befähigt waren; die Auffindung der eingelegten Dolche von Mykenä hat alle Bedenken beseitigt[19]. Die Figuren waren jedenfalls in eingelegter Arbeit hergestellt und die Details, wie in Mykenae, wahrseheinlich eingravirt; denn die Schlangen hatten nach V. 166 am Rüeken στίγματα[20]. Was die verwendeten Stoffe betrifft, so zählt Hesiod selbst, abgesehen von den πτύχες aus κύανος (143), vier Stoffe auf: Gold, ἤλεκτρον, Elfenbein und τίτανος, wobei er das Gold als leuchtend (λαμπόμενον) bezeichnet, während er den andern Stoffen einen matten Glanz (ὑπολαμπές) zuschreibt[21]. Bei den einzelnen Figuren werden am häufigsten Gold und Silber erwähnt, sodann Erz oder Kupfer (213. 222. 243) und Zinn (208). An Farben kommen Weifs (146. 249. 294), Rot (für das Blut, dazu vielleieht die feurigen Augen des Phobos 145), κυάνεος (167. 249)[22], Blafs (265), Sehwarz (294, aueh 186. 226) und Sehwärzlieh (167. 300) vor. Die mykenisehen Dolehe haben nun gezeigt, dafs die dortigen Arbeiter sehon früh das Gold so zu legieren verstanden, dafs sich mehrere Nüaneen von Rot, Weifs und Grau bis zur sehwärzliehen Farbe ergaben. Es verdient dabei Beaehtung, dafs Homer dieses Schwarzgold wohl schon sah, aber seine Entstehung nicht begreifen konnte (Σ 548 f.)[23], während Hesiod niehts merkwürdiges mehr daran zu finden seheint. Zwisehen beiden Diehtungen liegt also die Einbürgerung dieser Teehnik; oder war etwa die jonische Metalltechnik hinter der von Hellas zurüekgeblieben? Ieh möchte ferner hervorheben, dafs sich die Figuren dureh die Versehiedenheit des Stoffes nieht allein vom Grunde abheben, sondern dafs sie aueh selbst dadurch gegliedert werden: Die silbernen Kentauren und Lapithen führen goldene Waffen, und Perseus vollends, selbst aus Gold gebildet, trägt ein bronzenes Schwert an sehwarzem Bande und eine silberne Tasche mit goldenen Quasten; mithin sind für diese eine Figur mindestens vier Farben verwendet. Eine naturwahre Färbung ist natürlich nicht durchgeführt; der Metallarbeiter ist zufrieden, wenn er mit dem Buntweber wetteifert.

Der Dichter seheint selbst gefühlt zu haben, dafs seine Schilderung zu realistiseh war, um dem Werke eines Gottes zu genügen. Nicht zufrieden mit dem Zähneknirsehen und Klirren, wollte er auf ein tüehtiges Wunder nieht verzichten. Die zeichnende Kunst kann jeden Läufer darstellen, selbst wenn er nach dem übertriebenen Preise der Dichter (z. B. Hesiod. Fr. 221) die Erde mit den Füfsen gar

[19]) Milehhöfer, die Anfänge der Kunst in Grieehenland S. 144 ff.

[20]) Aus dem Metallstil ging dies später auf die Vasen über, z. B. Arehäol. Ztg. 1884 T. 15. *Mon. d. I.* VI. 8. Dureh Granulation seheinen die Punkte auf einem Didraehmon von Kroton (Baumeister's Denkm. S. 956 Abb. 1124) ausgedrüekt. Eine goldene Sehlange von Mykenä (Sehliemann S. 330) hat Sehuppen von Bergkrystall eingesetzt.

[21]) Naeh Göttling ist λαμπόμενον *molestissima repetitio!*

[22]) An einem arehaisehen Stirnziegel der Akropolis. (Rofs, arehäol. Aufsätze I. T. 8) sind die Sehlangen bläulieh gemalt.

[23]) Dagegen bezieht sieh Σ 574 αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασσιτέρου τε nieht auf eine Legierung, sondern entweder waren die einen Kühe golden, die anderen zinnen, oder man kann naeh Mafsgabe des mykenisehen Kuhkopfes daran denken, dafs die Körper von Zinn, die Hörner dagegen golden waren.

nicht berührte, hingegen vermag der Bildner mit dem Schilderer hierin nicht gleichen Schritt zu halten. Damit aber eben das Unmögliche durch die Hand eines Gottes dennoch geschehe, springt Hesiod plötzlich zur Plastik ab. Sein laufender Perseus schwebt frei, ohne den Schild zu berühren (V. 217 ff.). Zur Entschuldigung dieser seltsamen Inkonsequenz oder mindestens zur Erläuterung derselben bieten sich zwei Wege. Einmal könnte Hesiod von aufgenagelten Figuren, wie sie Aeschylus (Sieben V. 524 f.) für den Schild eines Fürsten bezeugt, ausgegangen sein; desgleichen dachte ich unwillkürlich an unsere Stelle, als ich die mykenischen Goldornamente, welche Aphrodite, über welcher Tauben fliegen, darstellen (Schliemann S. 209)[24], besah; die Tauben sollen nämlich fliegen, der Handwerker aber ersparte sich die Mühe, sie gesondert zu bilden, damit das Anheften nicht erschwert wurde, und schnitt Göttin und Tauben aus einem Stücke. Solche Dinge mufsten schon damals auf die Grenzen der Kunst aufmerksam machen. Aufserdem wäre es jedoch auch möglich, dafs dazumal bereits Nachbarn der Griechen, etwa die kriegerischen Karier, das von Euripides (Phoeniss. 1124 ff.) beschriebene Kunststück, von dem Inneren des Schildes aus die Schildbilder durch Zapfen zu bewegen, kannten und hiedurch die Phantasie der Griechen auf das höchste schreckten. Übrigens wäre eine Verbindung von eingelegter Arbeit und Plastik nicht unmöglich; so hat die Einlage eines mykenischen Dolches nach U. Köhler verschiedene Grundflächen.

Man könnte, wenn man zugibt, dafs Hesiod von Bildwerken abhängig war, trotz alledem nicht ohne Grund zweifeln, ob er die Scene zu einem Ganzen vereinigt vor sich gehabt und nicht vielmehr einen wirklichen Schild, der etwa, wie der Leuchter von Kortona, Phobos, von Schlangen (171 ff.) und Tierkämpfen (166 ff.) umgeben zeigte und vom Okeanos (314 ff.) eingefafst war, durch Interpolation verschiedener beliebter Scenen bereichert habe. Allein wie wäre er dann auf den Gedanken verfallen, die breiten Streifen durch dazwischen gezogene Streifen Stahl (V. 141 ff.) malerisch zu gliedern? Wie hätte er daran gedacht, dafs der äufserste Streifen (ungerechnet den Okeanos) der reichste sein mufste? Wie wäre er im Stande gewesen, zweckmäfsige Andeutungen über das örtliche Verhältnis der Scenen zu machen? Ich mufs diese beiden Sätze erläutern, da Hesiods Andeutungen wenig Beachtung fanden. Die Kriegs- und Friedensscenen V. 237—313 sind nämlich, wie Hesiod zu betonen nicht müde wird (V. 270. 285. 296. 305), in einem einzigen Streifen gedacht; wie dies möglich war, deutete ich eben an, wozu ich auch erinnere, dafs jede Scene durch ein paar Figuren kurz angedeutet war. Aufser der weiteren Gliederung der Scenen (184. 248. 264. 261), bringt der Dichter über die Komposition des Ganzen zwei gleichartige Angaben, welche von einer klaren Vorstellung eines wirklichen Schildes

[24]) Nichts anderes dürfte (mit Zusatz der Flügel) die Bronze von Cortona, welche Dennis (*cities and cimiteries of Etruria* II², 401) als Göttin mit einem Hahn auf dem Kopfe beschreibt, sein. Die Vögel sitzen nie auf dem Kopfe von Göttern; bei den Statuen mufste man dies aus nur zu bekannten Gründen durch Stacheln verhindern. Ich möchte beifügen, dafs ich jetzt *Aristoph. Av.* 515 ἐπὶ τῆς κεφαλῆς (vgl. Jahrbücher f. Phil. Suppl. 14, 15) nicht mehr für unmöglich halte — wenn man darin eine derbe Anspielung auf das sieht, weswegen Gorgias »Pfui, Philomela!« sagte.

Zeugnis geben, nämlich V. 147 ἐπὶ δὲ βλοσυροῖο μετώπου (des Phobos) δεινὴ Ἔρις πεπότητο, welche natürlich nicht für sich allein war, sondern, wie der Beisatz κορύσσουσα κλόνον andeutet, zu dem durch eine Interpolation getrennten Kampfe V. 154—160 gehörte, dann V. 236f. ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρήνοις Γοργείοις ἐδονεῖτο μέγας Φόβος, οἱ δ' ὑπὲρ αὐτέων ἄνδρες ἐμαρνάσθην. Homer begnügt sich dagegen, weil er nicht so unmittelbar für das geistige Auge des Hörers schildert, mit dem unbestimmten ἐν δέ.

Gab es aber nun in der That je solche Schilde? Es versteht sich von selbst, dafs wirkliche Schutzwaffen jederzeit nur einen mäfsigen Schmuck erhielten [25]. Allein an Zierschilden war kein Mangel. Ich will auf die Schilde der Athenastatuen nicht eingehen, aber man weihte z. B. nach einem grofsem Siege nicht blofs wirklich erbeutete Schilde, sondern als Symbol der Beute Prachtschilde, welche gleichzeitig die Tempelwände zu verschönern bestimmt waren [26]. Diese Sitte reicht von der heutigen Aja Sophia, wo nach dem Gebote des Islam goldene Buchstaben die Figuren vertreten, bis mindestens in das achte Jahrhundert v. Chr. hinauf; ein assyrisches Relief zeigt nämlich einen Tempel mit grofsen Schilden, welche einen Löwenkopf in der Mitte haben, verziert [27]. Den gleichen Schmuck erhielten die Paläste, nachdem die kriegerischen Waffen aus dem Megaron in die Waffenkammer versetzt waren. Nicht nur zeigt z. B. die Prachtvase von Canosa (Arch. Ztg. 1847 T. III) einen Palast mit Schilden dekoriert, nicht blos verwendet die spätere Architektur nach diesem Muster die Disken; wieder bietet der Orient ein altes Zeugnis: Salomon liefs für sein prächtiges Libanonhaus zwei- oder dreihundert stark mit Gold überzogene Schilde machen (1 Kön. 10, 16f. 2 Chron. 9, 16), die nicht allein wertvoll, sondern auch kunstreich gewesen sein müssen, weil Roboam sie nach ihrem Raube in Bronze nachbilden liefs (1 Kön. 15, 27). Sie hingen jedenfalls an den Wänden und wurden nur zu grofsen Paraden herabgenommen [28]. Aus den Palästen ging dieser Brauch auf die Wohnungen der Toten über, weshalb aus Italiens Gräbern soviele Prachtschilde von reich verziertem Bronzeblech hervorkamen [29]; wie solche angebracht waren, zeigt die *Tomba degli scudi* in Corneto mit ihrer Darstellung von vierzehn Schilden. Allerdings ist nichts von dem Erhaltenen so prächtig wie der hesiodische Schild; trotzdem wäre dessen Möglichkeit zu leugnen, voreilig. Ich erinnere wieder an Athenes Schild, und wie man den Göttinnen prachtvolle Gewänder mit eingewebten Figuren und nicht ornamentierte Buntwebereien umhing. Warum sollte nicht ein »goldreicher Fürst« solch ein Kunstwerk der Gottheit geweiht oder

---

25) W. Heinr. Fuchs, *de ratione quam veteres artifices imprimis vasorum pictores in clipeis imaginibus exornandis adhibuerint,* Göttingen 1852; die ältere Literatur ist bei Schlichtegroll, über den Schild des Hercules, Göttingen 1788, S. 37* verzeichnet.

26) So weihten die Athener nach der Schlacht von Marathon goldene Schilde nach Delphi (Pausan. 10, 19, 4); über Schilde aus ornamentirtem Blech s. Furtwängler, die Bronzefunde aus Olympia S. 79f.

27) Botta, *monuments de Ninive* pl. 140. 141.

28) Jesaia 22, 8 besagt nur, die Kriegsnot werde so hoch steigen, dafs man selbst diese Prachtwaffen hervorsuchen müsse.

29) Orsi, *Atti e memorie della r. deputazione di storia patria di Romagna* 1885 p. 1—75.

wohl gar an hohen Festen selbst im Paradezuge getragen haben? Es ist freilieh kein Wunder, dafs solehe Kostbarkeiten die Tempel nieht überdauerten.

Bei der Unsieherheit der Chronologie der ältesten Denkmäler wäre es von grofser Tragweite, wenn wir die Zeit der Aspis genauer kännten. Löseheke (Areh. Ztg. 1881 Sp. 46) setzt die Bildwerke, welehe der Verfasser vor Augen hatte, in das Ende des siebenten Jahrhunderts. Dagegen mufs der Literarhistoriker daran erinnern, dafs sehon um 580 Stesiehoros die Diehtung als hesiodiseh kannte (Geseh. der grieeh. Lit. I S. 181), so dafs sie nieht lange naeh dem aehten Jahrhundert entstanden sein kann. Dieser *terminus ante quem* ist bei dem Mangel jedwedes anderen objektiven Datums für die Entwieklungsgesehiehte der dekorativen Kunst von höehster Wiehtigkeit, zumal da das von Hesiod gesehilderte Kunstwerk innerhalb der kümmerliehen Ueberlieferung Epoehe maeht. Während zur Zeit der Theogonie, wie die Besehreibung von Pandoras Diadem (V. 582 κνώδαλ' ὅσσ' ἤπειρος πολλὰ τρέφει ἠδὲ θάλασσα) zeigen dürfte, noeh der geometrisehmykenisehe Stil mit seinen Rehen, Pferden, Wasservögeln, Fisehen u. s. w. geherrseht zu haben seheint, steht der »Sehild« gerade am Anfange der Darstellung mythologiseher Gesehiehten. Hier werden nämlieh gerade die zwei Sagen gewählt, welehe zum Stil des Sehildes am besten passen. Eine Sehlaeht, für eine Frieskomposition jederzeit ein erwünsehtes Thema, ist für die älteste Kunst nur individualisierbar, wenn die eine Partei dureh übernatürliehe Bildung leieht erkennbar ist; daher die alte Vorliebe für die Kentauren! Ferner wufsten die Künstler sehon früh, dafs für Rundwerke laufende Figuren sieh vorzüglieh eignen, weil sie den Besehauer zur zusammenhängenden Betraehtung des ganzen Kreises loeken[30]. Da die Verfolgung der Harpyien dureh die Boreaden augenseheinlieh weniger populär war, lag hiefür unter den Sagen Perseus' Flueht am näehsten. Wie dieser Stoff manehmal sogar rein dekorativ genommen wurde, zeigt eine sehwarzfigurige Sehale des *Museo Gregoriano* (in der Reihe Nr. 173 n), wo eine Reihe laufender Figuren von einer Gorgone verfolgt wird. Die beiden Mythen sind also nieht naeh Belieben, sondern aus bestimmter künstleriseher Absieht gewählt und bilden das erste Stadium mythologiseher Darstellungen.

Da wir in der ältesten Vasenmalerei[31] und der arehaisehen Plastik eine böotisehe Stilnüanee zu unterseheiden gelernt haben, will ieh nieht sehliefsen, ohne aueh über die Heimat der Aspis etwas gesagt zu haben. Diese ist unzweifelhaft Böotien, vielleieht darf man sagen, Theben[32]. Dafs der Sehild selbst nieht importiert war, deutet der Diehter selbst an, wenn er der friedliehen Stadt V. 272 sieben Thore zusprieht. Ovids Metamorphosen enthalten in der Sehilderung eines Kunstwerkes (13, 685f.) sozusagen ein Seholion dazu: *Urbs erat et septem posses ostendere portas; hae pro nomine erant et quae foret illa, docebant.*

[30]) Z. B. werden auf zwei Bronzeschalen von Nimrud Hasen von Hunden gejagt (Layard, *monuments of Niniveh, second series,* pl. 61. 64); mykenische Vasen sind von einem Streifen laufender Tiere (z. B. Schliemann T. X, 41) oder schwimmender Vögel (z. B. Schliemann T. X, 45) eingefafst.

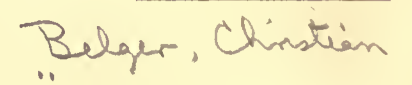
[31]) Furtwängler, die Bronzefunde aus Olympia S. 8.

[32]) Gesch. der griech. Lit. I, S. 181.

Vielleicht scheint meine Untersuchung denen, welche von Deiters' Zerkleinerung des »Schildes« wissen, auf unsicherem Boden zu ruhen; ich mufs mich hier mit der Versicherung begnügen, dafs aufser jenen Homerversen (157—59) keine andere gröfsere Interpolation beweisbar ist als V. 149—53. 255—57. 261—63; diese haben aber bezeichnender Weise nicht den geringsten archäologischen Wert.

München.

Karl Sittl.



ZUR BRONZESTATUE EINES FAUSTKÄMPFERS IN ROM.

(Antike Denkmäler I, 1887, Taf. 4.)

So sehr man mit der beigegebenen Deutung der Statue als der eines Faustkämpfers in Ruhe nach eben ausgefochtenem Kampfe einverstanden sein mufs, so wenig einleuchtend erscheint mir eine Einzelheit in der Auffassung des Motivs. Es heifst: »Der Mund erscheint zum Sprechen geöffnet, der Mann scheint mit einer Person, die man sich neben ihm zu denken hat, sei es mit einem Gegner, sei es mit einem Kampfrichter zu hadern. Nase und Ohren sind von Faustschlägen breitgedrückt; die im Vergleich mit der Unterlippe etwas zurückstehende Oberlippe läfst darauf schliefsen, dafs die oberen Vorderzähne ausgeschlagen sind«.

Zunächst ist, wenigstens nach der Abbildung, die Nase nicht »breit« gedrückt, sondern scheint vom Nasenbein an einen Verlust an Masse erlitten zu haben; richtiger wäre gesagt: eingedrückt. Damit aber ist ein Zweifel gehoben, welcher sich aufdrängt, wenn man diesen völlig ruhig dasitzenden, sicher ermüdeten Mann sich hadernd vorstellen soll. Das würde wol ohne Gesten nicht abgegangen sein. Auch scheint nicht nur die Oberlippe zurückzustehen, sondern der ganze Unterkiefer ist etwas vorgeschoben: eine Mundhaltung, wie man sie an Personen beobachten kann, welche am Stockschnupfen leiden.

Wir schliefsen daraus, dafs das Motiv unserer Kämpferstatue völlig in sich abgeschlossen ist: die Nase ist dem Faustkämpfer bedenklich eingedrückt, er kann etweder nur schwer oder gar nicht durch sie atmen, muss also notwendig den Mund öffnen, um seiner Lunge Luft zuzuführen.

Christian Belger.

Morgenthau, Julius Caesar

„ATHENA UND MARSYAS."

Von Herrn J. C. Morgenthau in New-York erhalten wir die folgende Mittheilung.

»Im *Bullettino dell' Inst.* 1873 S. 169 beschrieb Lüders eine Vase als mit einem auf die Myronische Gruppe des Marsyas und der Athena bezüglichen Bildchen versehen; die Vase befand sich damals in athenischem Privatbesitz. Von Lüders Beschreibung machte v. Sybel[1] Gebrauch, dem Lüders noch ein Mal die Richtigkeit seiner Beschreibung versichert hatte, und kurz bezog sich darauf E. Petersen[2]; v. Sybel erhielt bereits die Angabe, die Vase sei inzwischen nach Amerika gelangt und einstweilen war sie verschollen. Bei einem Besuche des *Metropolitan Museum of Art* in New-York entdeckte ich daselbst eine Vase mit einem anscheinenden Bildchen des Marsyas und der Athena und Herrn Cand. phil. Bruno Sauer aus Leipzig verdankte ich sodann den Nachweis der Identität beider Vasen. Ich erfuhr, dafs das Exemplar in New-York mit einer kleinen Sammlung attischer Vasen im Jahre 1874 von Herrn Samuel G. Ward dem Museum geschenkt sei[3]. Mit grofser Bereitwilligkeit gestattete mir Herr Professor Hall eine Durchzeichnung des merkwürdigsten Theiles des Vasenbildes zu nehmen.

Wenn ich die ganze Vase mit ihrer Malerei hier noch ein Mal beschreibe, so geschieht es um einige Ungenauigkeiten der früheren Beschreibung zu berichtigen; namentlich mufs aber die Mittheilung jener meiner Durchzeichnung von Interesse sein wegen der vermeintlichen Beziehung auf die myronische Gruppe.

Die Vase (0,37 m. hoch) ist nicht ein Kantharos, sondern eine Pelike, ähnlich der Form Furtwängler Verz. der Berliner Vasens. Taf. IV, Fig. 52. Sie ist ohne alle Ergänzungen; nur der Hals war abgebrochen, ist aber ohne fremde Zusätze wieder zusammengestückt.

Das Bild, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, ist frei und schön gezeichnet, etwa aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr.

In der Mitte liegt auf einer Kline, nach links gelagert, der bärtige, bekränzte Dionysos; sein Oberkörper ist nackt, sein Unterkörper von einem leichten Gewande bedeckt; er lehnt auf zwei Kissen, von denen vorn der linke Arm lässig herabhängt.

---

[1]) Athena und Marsyas. Gratulationsschrift der Universität Marburg an das archäol. Institut 1879. S. 15.

[2]) Archäol. Zeitung 1880, S. 25, Anm. 1, d.

[3]) Sechs attische Lekythen dieser Sammlung sind veröffentlicht im *American Journal of Archaeology* Vol. II, pl. XII, 6—11. Vergl. S. 396ff.

In der ausgestreckten rechten Hand hält er einen Kantharos; vor der Kline steht ein niedriges Gestell mit Speisen.

Links vom Dionysos und zwar vor dem unterm Ende der Kline, so dafs er zum Theil die Füfse des Gottes verdeckt, steht ein naekter bekränzter Jüngling[4]. Er hält in der herabhängenden linken Hand ein siebartiges Geräth, in der Reehten eine Oinoehoë über einem Krater[5], von dem gleich die Rede sein soll.

Der Jüngling wendet seinen Kopf naeh links, einem alten Satyr entgegen; dessen Haar, Bart- und langer Pferdesehwanz sind weifs gemalt; er ist mit einem Thierfell, das auf der reehten Sehulter geknüpft ist, bekleidet; stehend hält er die rechte Hand in die Hüfte gestützt, läfst die Linke unter dem Fell herabhängen und stützt sieh mit der linken Aehsel auf einen langen Stab, dessen unteres Ende hinter dem schon erwähnten Krater versehwindet, weleher zwischen dem Jüngling und dem Satyr am Boden steht, bis zur Kniehöhe der Figuren reiehend; er ist mit Wein gefüllt zu denken und der jugendliehe Mundsehenk will aus ihm dem Gotte den Beeher füllen.

Rechts hinter Dionysos steht endlich noeh ein junges Mädchen in langem gegürtetem Chiton; sie hält in der rechten Hand eine flache Schale mit Früehten und wendet sieh dem Gotte zu.

Hinter der Kline ist ein Hügel angedeutet, von dem ein Weinstock mit weifsen Blättern und Trauben aufwäehst.

Die Rüekseite der Vase zeigt drei bekränzte Jünglinge im Mantel von ganz flüchtiger Ausführung.

Aueh eine Einzelheit des äufserst sorgfältig und sauber ausgeführten Hauptbildes ist als Nebenwerk nur flüehtig hingeworfen, die zwei Figuren, mit denen der am Boden stehende Krater gesehmüekt ist. Umgekehrt wie bei dem Vasenbilde selbst ist der Krater roth, die Figuren auf ihm in dünner und an einzelnen Stellen dicker aufgetupfter sehwarzer Farbe gemalt; es ist die vermeintliehe Gruppe des Marsyas und der Athena.«



1/1

Wenn wir die Bause des auf der Vase dargestellten Kraters, wie sie uns Herr Morgenthau zur Verfügung gestellt hat, hier in Faesimile wiedergeben, so sieht man, dafs an die Gruppe des Myron hier keineswegs zu denken ist.

Es ist ein Satyr, der in lebhafter Bewegung vor einer Mainade, welehe dem Thyrsos vor sieh aufgestützt hält, zurückweicht. Eine solche hundert-

[4]) In der früheren Beschreibung ist diese Figur ganz übergangen.

[5]) Nicht ein Kantharos, wie es in der früheren Beschreibung heifst.

fach geläufige Darstellung kam dem Maler gewifs leichter zu ganz nebensächlichem Zierrathe in den Pinsel, als die Reminiscenz eines berühmten Kunstwerkes. Dafs das Motiv der Satyrfigur dem der myronischen Statue äufserlich gleicht, kommt auch sonst ähnlich vor, wie Overbeck (Gesch. der griech. Plastik I^{3}, S. 240, Anm. 165) mit einem Beispiele belegt; ein anderes habe ich mir von einem Krater im Louvre ohne genauere Nachweisung einmal bemerkt.

Conze.

BERICHTIGUNG.

Seite 110 ist der auf das Wort ἐσχάρα folgende Satz Zeile 14 bis 16 zu streichen.

Emanuel Löwy.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISH MUSEUM IM JAHRE 1886.

Die Funde von Naukratis.

Aufser Stücken, welche bereits von Flinders Petrie in dem dritten *Memoir of the Egyptian Exploration Fund* veröffentlicht sind, erwähnt der Bericht eine Kylix mit schwarzen Figuren: Odysseus unter dem Widder.

Alterthümer aus Karpathos,

gefunden bei Burgunte.

Eine archaische weibliche Figur aus Stein von roher Arbeit.
13 Thongefäfse, darunter zwei mit rothen Figg. auf schw. Grunde.
2 Deckziegel mit schwarzer Malerei.
1 Amphorenhenkel mit dem Stempel ΣΩΚΡΑΤΕΥΣ.
[So weit scheinen die Gegenstände zu dem Funde von Karpathos zu gehören.]

Aus einem Grabe bei Sesto Calende.

Thongefäfse und Bronze-Schmuckgegenstände.

Bronze.

Rechtes Spielbein der kolossalen Statue eines Kriegers, etwas über dem Knie abgebrochen; es fehlen die Zehen und noch Etwas vom Fufse. Auf der Beinschiene ein archaisches Gorgoneion. Das Ganze von aufserordentlicher Schönheit und aus der grofsartigsten Zeit griechischer Skulptur. — Dazu 13 angeblich mitgefundene Bruchstücke von Gewandung und Panzer. Gefunden 1859 in Grofsgriechenland. (*Journal of hellenic studies* VII, Taf. 69.)

Bekleidete weibliche Figur, Statuette. Von Tel Mogdân im Nildelta.
4 Oinochoai. Aus Galaxidi.
Nadeln. Aus dem Tiber.
Stempel *M. Aurelius Cocceius.* Aus Malta.
Stempel mit rohen Mustern. Aus Smyrna.

Blei.

Modell eines Wagens mit zwei Pferden. Aus Smyrna.
Relief, zwei Ziegen. Aus Beyrut.

Gold.

2 Paar Ohrringe aus geflochtenem Draht. Aus Bubastis.

Marmor.

Vordertheil eines Pferdes, anscheinend Theil eines Viergespanns; lebendige Arbeit. Aus Lanuvium. (*Archaeologia* XLIX, 2, S. 367.)

Attisches Grabrelief. Auf einer Vase, die von einer geflügelten Sphinx getragen wird, zwei Krieger mit den Inschriften Ἀρχιάδης Ἁγνούσιος. Πολεμόνικος Ἀθμονεύς. *C. i. gr.* 552. Kumanudis 32.

Eros den Bogen spannend. Torso.

Kopf des jungen M. Brutus. Aus Rom.

Kopf des jüngeren Drusus. Aus Kyrenia (Cypern).

Kleiner Stöfsel, dessen Untertheil mit einem Zweige umgeben ist und die Inschrift ΡΟΔΟΚΛ/////////ΑΣ trägt. Aus Rhodos.

Zwei Bruehstüeke grieehiseher Insehriften, das eine von einer Namenliste. Aus Erythrae.

Thon.

Knieendes Kameel mit Körben, Rundfigur. Aus Syrien.

Silensmaske. Aus Samos.

Bruehstüek mit einem Ochsenkopfe.

Stempel von einem sehönen Intaglio, Aphrodite darstellend. [Vergl. unten S. 205.7].

Amphorenhenkel mit Stempeln.

Untertheil einer Vase in Form einer arehaisehen weibliehen Büste. Von Rhodos.

Bruehstüeke von Sarkophagen mit alterthümicher Malerei. Aus Klazomenai. (Vergl. *Journal of hellenic studies* IV, S. 19 f.)

Gefäfse mit Malerei primitiven Stils aus Kalymnos, darunter eine Amphora mit Linearmustern und einem Friese von Thierfiguren.

Gefäfse mit Malerei im Stile der Thonware von Ialysos.

Gefäfs, vielleicht für Farben. Aus Samos.

Gefäfs mit senkreehtem Sehlitz im Naeken. Aus Puzzuoli.

Askos mit zwei Anthemien.

Kleine Sehale samiseher Art, an der Seite ΚΛΕΥΒΟ ΥΛΟΥ gestempelt. Aus Alexandria.

Etruskisehes Gefäfs, sehwarz, mit eingeritzter Zeiehnung und einer Satyrmaske in Relief.

Porzellan.

Bruehstüek, grün, in Flachrelief zwei Sphinxe einander gegenüber und ein Palmbaum; darüber Theil einer Inschrift ΣΑΡΑΠΙ. Aus Alexandria.

Elfenbein.

Bekleidetes weibliches Figürehen, auf einen Cippus gelehnt. Aus Bubastis.

Glas.

Aryballos, buntfarbig. Aus Samos.

Bernstein.

Halskette von 53 Perlen. Aus Cumae.

Gesehnittene Seine.

Kegelförmiger Chaleedon: Zwei Adler frefsen einen Hasen. Aus Kara-Hissar.

Sehwarzer Stein in Skarabaenform mit roher Zeiehnung: ein Mann hält zwei Pferde am Kopfe, auf jedem derselben eine kleine Figur. — Speekstein in Skarabaenform, die eonvexe Seite in Form eines Negerkopfes, die Unterfläehe mit einem geometrisehen Muster. — Skarabaeus, grüner Jaspis: Mann und Löwe kämpfend. — Intaglio, rother Jaspis: Figur der ephesisehen Artemis. — Intaglio, rother Jaspis: Löwe und fliegender Vogel. — Aus Tyrus.

Intaglio, Chaleedon, Bruehstüek: eine sitzende weibliehe Figur liest in einer Rolle; vor ihr steht eine Leier auf einem Cippus, an den ΕΡΩϹ gesehrieben ist. Aus der Sammlung Beresford-Hope. (Raspe 3479. *The new Amphion* S. 28.)

Intaglio, rother Jaspis: Hekate. — Intaglio, Sardonyx: Fortuna. — Intaglio,

Chalcedon: Kopf des Perseus (Flügelhut, Harpe). — Intaglio, Sardonyx: Löwe. — Intaglio, grüner Schiefer: ein Jüngling mit einem Pferde. —

Malerei,

Stuckbruchstück mit dem Reste von fünf Inschriftzeilen:

CPΓE
ΔEΞ IKΛ
XΩTIC
APTEMI
ΔIKI

Auszug aus A. S. Murray's Bericht an das Parlament.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN IM JAHRE 1886.

I. SAMMLUNG DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN SCULPTUREN UND ABGÜSSE.

A. ORIGINALE.

1. (1378.) Capitell einer Halbsäule. Kalkstein. h. 0,18. Aus Tarent. — An der Vorderseite eine Nike. Vermutlich von einem Grabmal; vgl. Verzeichniſs der antiken Sculpturen n. 999a. Spätgriechisch.

2. (1379.) Löwenkopf. Kalkstein. h. 0,17. Aus Tarent. — Wasserausguſs mit Zapfen zum Einlassen. In der Mähne gelbe, am Auge und Maul rothe Farbspuren. Spätgriechisch.

3. (1380.) Reliefbruchstück. Kalkstein. h. 0,105. br. 0,09. Aus Tarent. — Erhalten ist die r. obere Ecke mit dem Oberkörper eines stehenden nach l. gewendeten Jünglings, der mit dem Mantel bekleidet ist; der r. Unterarm war (zur Handreichung?) erhoben. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. I, 1886 S. 129, A, 4.

4. (1381.) Linker Fuſs auf der Plinthe, Statuenbruchstück. Pent. M. h. 0,205. Aus Rom. — Von einer Kopie der Athena Parthenos. Vgl. Antike Denkmäler I, zu Tafel 3.

5. (1382.) Vierzehn kleine Bruchstücke von der Architectur des ionischen Tempels bei Mesa auf Lesbos; z. T. mit Farbspuren. Trachyt. Gehören zu den im Verzeichniſs n. 1004 aufgeführten Stücken. Griechisch.

6. (1383.) Das Inschriftfragment Athen. Mitth. XI, 1886 S. 291, 58. Aus Eresos.

7. (1384.) Flechtband. Marmorfragment von der Ruine 'ς τὴ Μάνα auf Lesbos. h. 0,12. br. 0,12. Römisch. — n. 5—7 Geschenk.

Auſser diesen Einzelerwerbungen gingen der Sammlung gegen Ende des Jahres die Fundstücke zu, welche den Königl. Museen bei den Ausgrabungen zu Pergamon bei deren Abschlusse zuerkannt wurden. Ein Bericht darüber ist zur Zeit noch nicht zu liefern.

B. GIPSABGÜSSE.

1. (2050.) Grabinschrift des Allenius, Pais, *Supplementa italica* n. 613. — Vicenza. Geschenk.

2. (2051.) Unbärtiger Herakleskopf und eine l. Hand mit dem Reste einer Keule. Bruehstüeke einer Kolossalstatue aus Äquum. Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreieh IX, 1885 Tafel 1. S. 55. — Sinj in Dalmatien.

3. (2052.) Die Reliefs mit einer Götterproeefsion von dem korinthisehen Puteal. Dodwell, *Class. tour through Greece* II S. 200. Miehaelis *Anc. Marbles in Great Brit.* S. 160. — Das Original ist versehollen.

4. (2053.) »Hygieia«, attiseher Mädehenkopf. Sybel n. 640. Athen. Mitth. X, 1885 Taf. 9. S. 266. — Athen.

5. (2054.) Restaurirter und bemalter Abgufs des olympischen Heraköpfehens aus Terraeotta. Friederiehs-Wolters 310.

6. (2055.) »Apollon«, Broncestatue. — Berlin, Verzeiehnifs n. 1.

7. (2056.) Hermaphrodit, Statue aus Pergamon. Besehreibung der pergamen. Bildwerke. 7. Aufl. 1885. S. 27. — Konstantinopel.

8. (2057.) Relieffragment mit der Ansieht eines korinthisehen Tempels und eines Rundgebäudes. Fleury, *le Latran* pl. LVI. Matz-Duhn n. 3533. — Rom, Lateran.

9. (2058.) Relieffragment, auf dem links von einem Baume Artemis (?), reehts zwei lebhaft bewegte auf dieselbe sehauende Männer, endlich ein fliegender Adler dargestellt sind. Matz-Duhn n. 3737. — Rom.

10. 11. (2059. 2060.) Herakles die Kentauren verfolgend und zwei um ein Ornament gelagerte Sphinxe. Arehitravreliefs vom Tempel zu Assos. Clarke, *Investigations at Assos* pl. 15. 16. Vgl. Fr.-W. n. 11. 12. — Boston. Gesehenk des *Museum of fine arts* daselbst.

12. (2061.) Betender Knabe, ohne die am Original modern ergänzten Arme. Broncestatue. — Berlin, Verzeiehnifs n. 2.

O. Puehstein.

II. ANTIQUARIUM.

A. TERRACOTTEN.

1. (Inv. 8019.) Gruppe eines Jünglings, der ein Mädehen entführt, indem er es emporgehoben hat und im Begriffe ist es wegzutragen. Wahrseheinlieh aus Kleinasien. Erworben auf der Versteigerung der Sammlung Hoffmann in Paris; photographiseh abgebildet im Auetionseataloge dieser Sammlung (von W. Fröhner), Paris 1886, pl. XVI No. 73. Höhe 0,242.

Diese vorzüglieh eomponierte Gruppe gehört zu den wenigen ähnlicher Herkunft, an deren Äehtheit naeh meiner Ansieht nieht gezweifelt werden kann. Sie ist naeh Teehnik und Stil vollkommen verschieden von jener Gattung sehr effeetvoller sog. kleinasiatischer Gruppen, die auch ieh, wie in der Junisitzung der arehäologischen Gesellsehaft dargelegt wurde, für gefälseht halte. Dagegen gehört z. B. die in jenem Auctionscataloge der Sammlung Hoffmann pl. VII No. 47 abgebildete Eberjagd zu derselben seltenen Gattung äehter Terracottagrüppen aus Kleinasien wie die hier besprochene.

Die Gruppe ist aus zahlreiehen Fragmenten zusammengesetzt; Kleinigkeiten sind ergänzt. Der Hals des Mädehens z. B. war von Rumpf und Kopf getrennt und ist jetzt dureh schmale Gipssehiehten mit beiden verbunden. Der Kopf des Jünglings war ebenfalls gebroehen, passte jedoeh genau auf. Das starke Roth der Lippen mag erst in neuerer Zeit aufgetragen sein. Sonst sieht man nur noch antike Reste der braunrothen Färbung der Haare des Jünglings und der Fleisehfarbe desselben. Die ganze Gruppe war mit dem gewöhnliehen weifsen Ueberzuge bedeekt.

Wie ein statuarisehes Rundwerk ist die Gruppe behandelt und aueh auf der Rückseite völlig ausgeführt. Ein Brennloch ist nieht vorhanden. Als Stütze ist ein von vorne kaum siehtbarer Felsbloek benutzt, der sich an das linke Bein des Jünglings anschliefst.

Abgesehen von dcn allzu dieken Unterbeinen der männliehen Figur (die an den Werken dieses Stiles mehrfaeh zu bemerken sind) zeiehnet sieh die Gruppe dureh eine seltene Harmonie und Riehtigkeit in allen Formen aus; und ebenso wahr als sehön sind die Bewegungen, die des kühnen Räubers sowohl wie die der zarten Jungfrau, die sehon jeden Widerstand aufgebend ohnmächtig Arm und Kopf hinsinken lässt. Der diehte Kranz aus langen spitzen Blättern, welchen das Mädehen trägt, wird für die Deutung nieht ohne Belang sein. Unter den versehiedenen Benennungen, die man vorsehlagen kann, mag wol die als Hades und Persephone trotz der Unbärtigkeit des Räubers am meisten für sieh haben; doeh wird aueh sie sieh nieht beweisen lassen.

2. (Inv. 8020.) Knieender Silen. Angeblieh aus Tanagra. Ehemals in der Sammlung Leeuyer und abgebildet *collect. Lecuyer* pl. H (mit Text von Cartault); aus der Sammlung Hoffmann in Paris, Catalog No. 45, erworben. Beistehend abgebildet. Höhe 0,11.



3/4

Die Figur entbehrt des Brennloehes und scheint massiv zu sein. Die Rüekseite ist modelliert, jedoch flüchtiger behandelt. Von der Färbung sind Reste erhalten; der Körper war röthlich, der Bart rothbraun, die Lippen rosa. Der Thon ist nieht der der tanagräisehen Terracotten, es seheint vielmehr der attische zu sein.

Das besondere Interesse dieser sehr lebendig gearbeiteten Statuette besteht darin, dafs sie die wenig modifieierte Copie einer Stützfigur vom athenischen Theater ist[1]. Die Rolle, auf welehe jene die reehte Hand stemmt, ist hier weggelassen und dureh eine nieht näher eharakterisierte kleine Erhöhung ersetzt. Wesentlicher ist der Unterschied in der Haltung des Kopfes. Die Statue des Theaters ist ein arehitektonisch verwandter wirklieher Träger; der Silen trägt mit dem Naeken die sehwere Last eines Gesimses, sein Kopf fällt ihm naeh seiner Reehten abwärts. Die Terracottafigur, die niehts tragen sollte, lässt den Oberkörper aufgeriehtet und den Kopf naeh ihrer Linken emporgewendet sein. Der Silen aus Thon seheint mit munterer Geberde etwas auf der linken Hand emporzuhalten und anzubieten. Indess fehlen alle Spuren von einem Gegenstande auf der linken Handfläehe; die Finger sind abgebroehen.

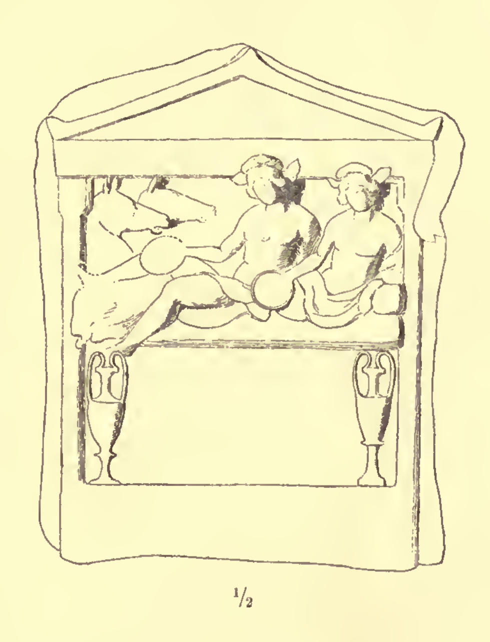
Eine andere Verschiedenheit besteht in der Bildung des Kopfes selbst, der an der Theaterstatue zwar eine Glatze aber reiehes Hinterhaupthaar zeigt, während in der Terracotte der Kopf völlig kahl ist. Versehieden ist endlieh auch das Fell, das dort wie eine Chlamys auf der reehten Sehulter geknotet ist, hier aber nur auf der linken Sehulter und auf dem Rücken siehtbar wird.

Von der Beliebtheit dieser für das athenisehe Theater geschaffenen Compo-

[1]) *Mon. d. Inst.* IX, 16. Auch von Cartault a. a. O. citiert; was derselbe sonst noch anführt, ist indess nur entfernt verwandt.

sition legt auch eine 1874 zu Rom gefundene Wiederholung Zeugnifs ab[2]. Dieselbe giebt die athenische Statue ziemlich genau, doch mit vertauschten Seiten wieder, sodafs also das linke Knie auf der Erde ruht. Vermuthlich folgte der Copist einer uns nicht mehr erhaltenen Pendantfigur am attischen Theater. Er gab seinem Silen einen Schlauch zu tragen, der durchbohrt war; die Statue zierte also einen Brunnen, und die Römer werden diesen Silen Marsyas genannt haben. Die für die Brunnenfigur wenig passende Rolle unter der aufgestützten Hand hat der römische Copist beibehalten.

3. (Inv. 8021.) Terracottaform für ein Votivrelief. Aus Tarent. Aus der Sammlung Hoffmann in Paris (Catalog No. 100) Höhe 0,28. S. beistehende Skizze, die nach einem Ausgusse aus der Form gezeichnet ist.

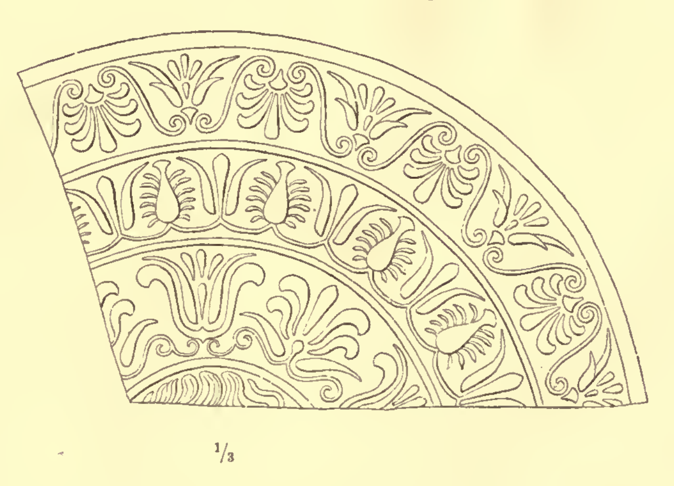

1/2

In einer von einem Giebel bekrönten Aedicula steht eine Kline, deren Beine jedoch nicht angegeben sind. Auf ihr lagern zwei Jünglinge (die Dioskuren), die dicke Blumenkränze mit Bändern auf dem Kopfe zu tragen scheinen; sie haben den Mantel um den Unterkörper geschlungen und halten in der Rechten jeder eine Schale. Links in der Ecke erscheinen zwei Pferdeköpfe. Am oberen und unteren Ende der Kline steht je eine schlanke Amphora. Zur Deutung vgl. meine Einleitung zu den Sculpturen der Sammlung Sabouroff, S. 27, Anm. 9, wo dies Stück bereits erwähnt ist.

Die Formen erscheinen im Abdruck sehr stumpf; es war offenbar darauf gerechnet, dafs das aus der Form gewonnene Relief durch freie Modellierarbeit erst seine Vollendung erhalte. Der Stil läfst auf die sog. gute Zeit, wohl das 4. Jahrhundert, schliefsen.

Auf der Rückseite las Fröhner im Cataloge die ein- geritzten Buchstaben ΜΥΘΑΛ. Seitdem hat die Rückseite gelitten und man sieht jetzt nur ΑΛΛ.

4. (Inv. 8022.) Terracottaform aus Tarent. Aus der Sammlung Hoffmann in Paris (Catalog No. 101). Zwei Fragmente, ein grösseres (welches nebenstehend abgebildet ist) und ein kleineres, von einer flachen Scheibe von ungefähr 0,34 Durchmesser.


1/3

Um einen Kreis in der Mitte, der durch ein Gorgoneion ausgefüllt gewesen scheint, laufen drei concentrische Streifen mit Ornamenten, deren schöner Stil die

[2]) *Bull. della commiss. municipale. Roma* 1875, *tav.* XIV/XV, 1; p. 135 ff.

Scheibe wohl noch in's 5. Jahrhundert weist. — Ob die Scheibe dazu diente auf zu weihenden Kuchen abgepresst zu werden?

5. (Inv. 8023.) Fragment einer Terracottaform in Scheibengestalt. Aus Tarent. Sammlung Hoffmann No. 102. L. 0,12. Dargestellt ist eine Kugel mit Strahlen, ein Halbmond und darüber 6 Kugeln, denen rechts wohl noch eine 7. folgte, so dafs also Sonne, Mond und Planeten gebildet waren. Darunter ein undeutliches Thier, etwa Hund oder Schaf; die oberen Theile zweier schlanken Amphoren der Art wie die auf der vorigen Form dargestellten, und einige unklare Reste; ferner zwischen Sonne und Mond drei verticale in Spiralen gewundene kurze Stäbe, die ich nicht zu deuten weifs.

6. (Inv. 7973.) Kleine Gruppe aus Tarent. Geschenk. Höhe 0,10.

Auf einer Matratze liegen ein Knabe und ein Mädchen nebeneinander, den linken Arm auf Kissen gestützt; ihr Oberkörper ist entblöfst, der Unterkörper vom Mantel bedeckt. Vor ihnen liegen Früchte und Kuchen; das Mädchen hat einen Becher in der Rechten; beide sind mit dichten Kränzen von Epheublättern, Früchten und Binden geschmückt. Das linke Ende der Gruppe fehlt. Reste von Bemalung mit Rosafarbe an Mänteln, Kissen und Früchten.

7. (Inv. 7974.) Fragmentierter breiter Griff eines Beckens. Aus Myrina. Geschenk. — Merkwürdig durch einen an zwei Stellen angebrachten aus einem Stempel gepressten weiblichen Kopf in Relief. Der schöne, etwa Aphrodite darstellende Kopf zeigt hinten aufgenommenes Haar und einen Ohrring; er erinnert an Münztypen des vierten Jahrhunderts. Wahrscheinlich diente ein geschnittener Stein als Stempel.

8. (Inv. 8004.) Fünfzehn kleine meist fragmentierte Terracotten. Auf der Stätte einer antiken Stadt bei Jenitze unweit Pergamon gefunden.

Bemerkenswerth ist besonders die hierunter links abgebildete primitive Figur eines Mannes mit spitzer Mütze wegen der grossen Aehnlichkeit mit den primitiven Terracottafiguren von Olympia. Auch ein primitives Pferd ist den olympischen sehr verwandt.



$^1/_2$ $^1/_3$



$^1/_2$

Interessant ist auch die beistehende Carricatur des sog. Todtenmahl-Schema's. Der mit dem Kopfe auf der Linken gelagerte Mann trägt sileneske Züge; dazu ist er ithyphallisch; die Frau daneben ist vollends carriciert gebildet und nackt.

Wegen der sehr hohen spitzen Mütze, die auf alt-kleinasiatische Traditionen weist, ist (hierüber rechts) der Kopf eines Jünglings, doch wohl eines Dämons, zu bemerken.

Von den übrigen Figuren nenne ich noch:

Thronende Göttin des gewöhnlichen archaischen Typus, die Hände auf den Knieen.

Thronende Göttin mit einem kleinen Knaben vor sich auf dem Schoofse; strenger Stil.

Stehende Göttin, mit einem kleinen Knaben auf der linken Schulter.

Verhüllte Tänzerin, von deren Gesicht nur die Augen sichtbar sind.

Fragment der Maske einer Göttin archaischen Stils, der Art wie sie namentlich aus Rhodos bekannt ist.

B. BRONZEN.


1/2

1. (Inv. 7965.) Getriebenes Relief von sehr dünnem Bronzeblech. Durchm. 0,12. Aus Beirut. Beistehend abgebildet. Die ganze Oberseite war vergoldet wie zahlreiche Spuren zeigen.

Venus victrix, in dem bekannten Schema, auf einen Pfeiler gelehnt, mit dem Schwerte in der Rechten und dem Scepter in der Linken. Der übrige Raum ist durch Eroten ausgefüllt. Der links oben schwebende bringt einen Kranz; was der entsprechende rechts trug ist nicht mehr deutlich; es scheint ein grösserer Gegenstand gewesen zu sein. Die unten über Rundaltären schwebenden Eroten entbehren wol nur deshalb der Flügel, weil diese unbequem anzubringen waren und als durch ihre Stellung verdeckt gedacht werden konnten. Sie tragen Panzer und Helm. Ein Schild lehnt am Pfeiler auf den Venus sich stützt. Endlich ist noch ein Eros zugefügt, welcher Venus die Sandale des linken Fufses in Ordnung zu bringen im Begriffe ist.

Eine Replik dieses Reliefs, ebenfalls vergoldet, befindet sich in der Sammlung der Bronzen des Louvre (No. 167)[3]; doch trägt Venus hier den Helm auf der Rechten und es ist links eine ithyphallische Herme des Priap angebracht, welcher einen Thyrsos trägt (nur sein Unterkörper ist als Hermenschaft gebildet).

Runde Reliefs ähnlicher Art, ebenfalls römischen Stiles und vergoldet, doch aus Silber bestehend, wurden in Syrien mehrfach gefunden; vgl. *Gazette arch.* 1880, pl. 23. 24, p. 138ff., wo dieselben als Emblemata für Phialai erklärt werden. Doch unser Relief wenigstens hat auf einer horizontalen, nicht gerundeten Fläche aufgesessen. Ich möchte annehmen, dafs diese Reliefs zu militärischen Ehrenzeichen, sog. *phalerae*, gehörten.

Der hier vorliegende Typus der Venus victrix erscheint mit geringen Varianten bekanntlich auf Münzen und Gemmen römischer Zeit in überaus häufigen Wiederholungen, wogegen er in anderen Denkmälergattungen nicht vorkommt. Vgl. nur was Bernoulli Aphrodite S. 184ff. citiert. Es kann meiner Ansicht nach kaum zweifelhaft sein, dafs der Typus von Caesar's Siegelring herstammt (nach Dio Cass. 43,43 trug Caesar ein γλύμμα αὐτῆς [sc. Ἀφροδίτης] ἔνοπλον)[4]. Die Composition ist nur für Flächendarstellung erfunden und geht nicht etwa auf ein statuarisches Vorbild zurück. Sie ist, wie die Münzen zeigen, eng mit Caesar verknüpft. — Die Eroten unseres Reliefs sind natürlich freie Zuthat des Künstlers.

Das Siegelbild Caesars zum Schmuck militärischer Ehrenzeichen zu verwenden, mochte besonders nahe liegen.

2. (Inv. 7966). Runde gegossene Bronzescheibe mit dem Reliefbilde eines Gorgoneion's. Aus Neandria in der Troas. Abgebildet und besprochen in meiner Abhandlung über die Kunstdarstellungen der Gorgonen in Roscher's Lexicon der Mythologie I, S. 1717. Sehr merkwürdiger Typus. Das Gorgoneion ist von einem Flechtbande umgeben. Die Rückseite ist horizontal. Die Reliefseite dacht sich von

[3]) Longpérier, *notice des bronzes antiques N.* 167. Die Herkunft ist nicht angegeben.

[4]) Was Bernoulli a. a. O. dagegen anführt ist nicht stichhaltig.

dem höchsten Punkte in der Mitte, welchen die Nase einnimmt, ziemlich regelmäfsig nach allen Seiten ab. Die einstige Verwendung des Stückes ist unklar. Vermuthlich war es irgendwo in ein tektonisches Ganzes eingelassen; so könnte es z. B. von einem Sessel stammen (vgl. den Sessel auf der Vase Mon. d. Inst. I, 11).



2/3

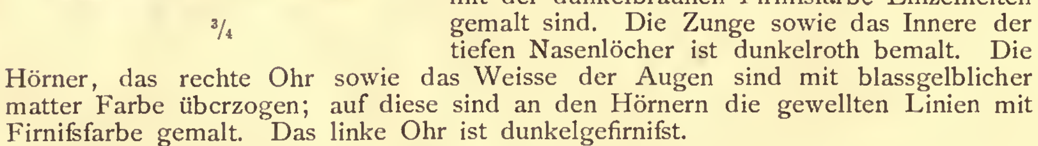
3. (Inv. 7971.) Statuette der schreitenden Artemis. Aus Thesprotien (wol aus Dodona). Beistehend abgebildet. Höhe 0,125. Vollguss.

Die Göttin ist dargestellt wie sie dahinschreitend eben den Bogen abschiefst. Vom Bogen ist ein Rest in der Linken erhalten; die linke Hand ist nach innen etwas verbogen. Auf dem Kopfe oben sieht man eine längliche Bruchfläche, die ich nicht zu deuten weifs.

Eine sehr ähnliche Darstellung der Artemis auf einem altkorinthischen Aryballos habe ich im 1. Bande dieses Jahrbuches S. 145 No. 2955 besprochen und abbilden lassen; dabei ist auch bereits auf die vorliegende Figur Bezug genommen worden.

4. (Inv. 7973.) Bronzebuchstabe Y, aus der Inschrift des Thores von Adalia. Geschenk.

C. VASEN.



3/4

1. (Inv. 3082.) Gefäss in Form eines liegenden Widders. Ehemals in der Sammlung Rayet, dann bei Hoffmann in Paris. Aus Griechenland. Höhe 0,155. Länge 0,21. Beistehend abgebildet.

Das Thier ist hohl gebildet und hat eine weite (Durchm. 0,10) vasenförmige Mündung auf dem Rücken; so weit man hineinsehen kann, ist die Innenseite gefirnifst. Die Aufsenseite des Thiers ist einfach schwarz gefirnifst (einige Stellen sind roth verbrannt), mit Ausnahme des Kopfes, welcher den röthlichen Thongrund zeigt, darauf mit der dunkelbraunen Firnifsfarbe Einzelheiten gemalt sind. Die Zunge sowie das Innere der tiefen Nasenlöcher ist dunkelroth bemalt. Die Hörner, das rechte Ohr sowie das Weisse der Augen sind mit blassgelblicher matter Farbe überzogen; auf diese sind an den Hörnern die gewellten Linien mit Firnifsfarbe gemalt. Das linke Ohr ist dunkelgefirnifst.

Ich vermuthe nach Technik und Stil, dafs dieses Stück, das einen recht alterthümlichen Eindruck macht, böotischer Fabrikation ist.

2. (Inv. 3083.) Kleine Bügelkanne mykenischer Fabrik. Nur mit horizontalen Streifen bemalt. Der Griff abgebrochen. Aus Sigri auf Lesbos. Geschenk. Erwähnt in Furtwängler und Löschcke, mykenische Vasen S. 83.

D. VERSCHIEDENES.

1. (Inv. 7967.) Goldener Ring, zu der Gattung der in den mykenischen Schachtgräbern gefundenen Goldringe gehörig. Aus Paris erworben; ohne Fundangabe. Die sehr interessante Darstellung ist abgebildet als Vignette zum Vorworte von Furtwängler und Löschcke, mykenische Vasen und ebenda S. 78 f. besprochen.

2. (Inv. 7968.) Kanne aus Glas, bei Neapel gefunden. Höhe 0,12. Die Färbung des Glases ist eine sehr schöne und seltene; es ist dunkelviolett mit weifsen Streifen. Um Hals und Mündung ist ein opaker weifser Glasfaden geschlungen.

3. (Inv. 7972.) Acht Ochsenköpfe, von oben gesehen, aus Blei; aus Südrufsland. Sie sind meist mit Weintrauben und Epheu bekränzt. In der Mitte zwischen den Hörnern haben sie zum Theil abgebrochene Stiele, die offenbar von Doppelbeilen herrühren. Ganz gleichartige Stücke aus Olbia sind im *Compte rendu* von St. Petersburg 1874, pl. I abgebildet (die Doppelbeile sind abgebrochen aber gewifs zugehörig); vgl. Text S. 32f. und den Bericht über die Auffindung im Schutte auf den Gräbern und um die Gräber, doch nicht in denselben, *Compte rendu* 1873, p. XXIX. Ähnliche Stücke aus Olbia s. bei Ouvaroff, *recherches* pl. 16, 2. 3.

A. Furtwängler.

BIBLIOGRAPHIE.

Paul Arndt Studien zur Vasenkunde. Leipzig. 38 S. (Münchener Doktordissertation.)

Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. Lief. 42—44.

Georg Biedermann Die Insel Kephallenia im Alterthum. Würzburger Inauguraldiss. München, Straub, 1887.

Th. Bindseil Reiseerinnerungen aus Sicilien. Leipzig. 4⁰.

Dumont et Chaplain Les céramiques de la Grèce propre. Ie partie. 4e fasc. Paris, Didot. S. 245—338. Imp. 4⁰.

Fontenay Les bijoux anciens et modernes. XXIV et 524 p. avec 700 dessins inédits exécutés par Gautier. 8. Paris, Quantin.

Führer durch die Ruinen von Pergamon, herausgegeben von der Generalverwaltung der K. Museen zu Berlin. Berlin. 27 S. mit 2 Plänen. 8⁰.

Ζαφείριος Δ. Γαβαλᾶς Ἡ νῆσος Φολέγανδρος. Athen, bei Gebr. Perris 1886. (Abdruck aus dem Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος).

Grempler Der Fund von Sackrau (bei Breslau). Brandenburg a./H. Lunitz. 16 S., 5 Tafeln und 1 Karte. 4⁰. (Römische Alterthümer.)

V. Hehn Italien. 3. Aufl. Berlin. X, 299 S. 8⁰.

W. Helbig Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. 2. Aufl. Leipzig.

Otto Adalbert Hoffmann Ägis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere. Jahresberichte des Lyceums zu Metz. Metz. 24 S. u. 1 Tafel. 4⁰. (Progr. n. 474.)

Alb. Kuhn Roma, die Denkmale des christlichen und heidnischen Roms in Wort und Bild. Einsiedeln, 3. Aufl. Lfrg. 3—6. S. 49—144. 4⁰.

Langl Griechische Götter- und Heldengestalten. Wien. 13.—16. Lief. Gr. Fol.

E. v. d. Launitz Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. No. XXIV. Akropolis von Athen, gez. v. R. Bohn, mit Text von A. Trendelenburg. Kassel. Imp. Fol.

B. Lupus Die Stadt Syrakus im Altertum. Strafsburg. Heitz. 8⁰.

Max. Mayer Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Berlin. 414 S. u. 2 Taf. 8⁰

Ant. Mayerhöfer Geschichtlich-topographische Studien über das alte Rom. München. 8⁰. III u. 115 S. 1 Karte.

Pottier et Reinach La nécropole de Myrrina, fouilles exécutés au nom de l'école française d'Athènes. Ie partie. 262 p. avec fig., 2 cartes, 24 planches. 4. Paris, Thorin.

Ernestus Voulliéme Quomodo veteres adoraverint. Diss. inaug. Halensis. Halis Sax. 1887. 8⁰. 42 S. u. eine Tafel (Ergänzung des Berliner betenden Knaben).

Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica. Roma. Vol. LVII. 1885. (Schlufsband.) S. Monumenti.

- J. Undset, L'antichissima necropoli tarquiniese. S. 5—104.
- H. Jordan, Statua vaticana di Semone Sanco. S. 105—126. Tav. d'agg. A.
- F. Dümmler, De amphora corinthia Caere reperta. S. 127—131. Tav. d'agg. D. E.
- C. Sittl, Le pitture della tomba cornetana detta della pesca e della caccia. S. 132—146. Mon. vol. XII tavv. XIII, XIV, XIVa.
- H. Heydemann, Due vasi di Ruvo. S. 147—166. Mon. vol. XII tavv. XV, XVI, tav. d'agg. F.
- C. Purgold, Sopra alcune statuette di bronzo spettanti ad un antico tipo greco di tripode. S. 167—187. Tav. d'agg. B.

O. Rofsbach, Intagli arcaici della Grecia e dell' Etruria. S. 188—222. Tav. d'agg. G. II.
G. B. de Rossi, Le horrea sotto l'Aventino e la statio annonae urbis Romae; con appendice sul Testaccio. S. 223—234. Tav. d'agg. J.
G. Henzen, Iscrizioni recentemente scoperte degli equites singulares. S. 235—291.
E. Dressel, Statuetta di bronzo nel Museo di Berlino. S. 292—294. Tav. d'agg. C.
M. S. de Rossi, Tre sepolcre arcaici nella villa Spithoever sotto le mura di Servio Tullio. S. 295—301. Tav. d'agg. K.
A. Mau, Pitture della casa antica scoperta nel giardino della Farnesina. S. 302—318. Mon. vol. XII tavv. XVII—XXXIV.
W. Helbig, Le divinità eleusinie rappresentate in un' idria attica. S. 319. Mon. vol. XII tav. XXXV.
F. v. Duhn, Supplemento all' articolo inserito negli Annali 1881 S. 302—332. S. 320—322.

Archiv für Anatomie und Physiologie. Anatomische Abtheilung.
C. Hasse, Über Gesichts-Asymmetricen. S. 119—125 mit einer Tafel. (Gegen Henkes Aufsatz »Glossen zur Venus von Melos« in der Z. f. bild. Kunst 1886 gerichtet.)

The Athenaeum.
No. 3118. Joseph Hirst, Notes from Crete. S. 157f.

Atti della reale accademia dei Lincei. Anno CCLXXXIV. Serie quarta. Volume III.
Fasc. 13. Fiorelli, Notizie sulle scoperte di antichità del mese di maggio. S. 545—547.

Atti della Reale Accademia Palermitana di Scienze, Lettere e belle Arti. IX.
Franc. Sav. Cavallari, Su alcuni vasi orientali con figure umane rinvenuti in Siracusa e Megara-Iblea.

Bulletin de correspondance africaine. V année, Alger. 1886.
Fasc. 1. 2. V. Waille, Mission archéologique a Cherchel. S. 120—129.
V. Waille, Note sur les fouilles de Cherchel. S. 133—135.
V. Waille, Découverte archéologique au Musée de Cherchel. S. 135—136.

Bulletin de correspondance hellénique. XI année.
Avril. G. Fougères, Fouilles de Délos. Avril—Août 1886. S. 244—275.
M. Holleaux, Statue archaique trouvée au temple d'Apollon Ptoos. S. 275—287. Taff. XIII. XIV.
Mai—Novembre. G. Cousin et G. Deschamps, La ville de Κῶς en Carie. S. 305—311.
P. Paris, Fouilles d'Elatée. Inscriptions du temple d'Athèna Cranaia. S. 318—346.
M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. S. 354—363. Taff. IX—XI.

Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata. Anno X.
Giugno. Bulić, Scavi nella basilica cristiana a Salona. S. 89ff.
Bulić, Scavi in Asseria. S. 93f.
Bulić, Le gemme del Museo di Spalato. S. 96f.
Luglio. Bulić, Le gemme del museo di Spalato. S. 107—109.
Agosto. Bulić, Ritrovamenti nell' antica Salona. S. 125.
Bulić, Le gemme del Museo di Spalato. S. 126.

Bullettino della commissione archeologica communale di Roma. Anno XV.
Fasc. 6 (Giugno). G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 133—191.
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 192—204. Taf. X, XI.

Gazette archéologique. 13e année.
No. 5. 6. E. Pottier, Vases peints inédits du Musée de Ravestein, à Bruxelles. S. 108—115. Pl. XIV, XV und 5 Abb.
R. Mowat, Figurine de bronze coiffée d'un casque cornu. S. 124—131. Pl. XVII.
S. Reinach, Observations sur l'apothéose d'Homère, basrelief en marbre du Musée Britannique. S. 132—137. Pl. XVIII und 1 Abb.

Hermes. Band XXIII.

Heft 3. C. Robert, Archäologische Nachlese. S. 445—464.

1. Atalante. 2. Die Sibylle von Marpessos.

F. Studniczka, Zu den Tempelbildern der Brauronia. S. 494—496.

Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft. XXV.

Heft 2. Preuner, Jahresbericht über griechische Mythologie. S. 97—192.

Journal of the British Archaeological Association. Vol. XLIII.

Heft 2. R. E. Hooppell, Vinovia. S. 111—123 mit 3 Plänen und 4 Abb.

H. M. Scarth, Roman Altars preserved at Rokeby and the Roman Stations at Greta Bridge and Piersbridge. S. 124—132.

W. de Gray Birch, Present Condition of the Romain Remains at Bath. S. 145—148.

J. W. Castwood, The Roman Roads of Durham. S. 155—161.

Journal of hellenic studies. Vol. VIII.

No. 1. A. S. Murray, A Rhyton in Form of a Sphinx. S. 1—5. Pl. LXXII, LXXIII.

F. Imhoof-Blumer and P. Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias III. Books IX. X. I, 1—38. S. 6—63. Pl. LXXIV—LXXVIII.

W. R. Paton, Excavations in Caria. S. 64—82 mit 24 Abb.

E. L. Hicks, Iasos. S. 83—118.

E. A. Gardner, Two Naucratite Vases. S. 119—121. Pl. LXXIX.

E. A. Gardner, Recently discovered archaic Statues. S. 159—193 mit 6 Abb.

A. H. Smith, Notes on a tour of Asia minor. S. 216—267.

J. C. Harrison, Vases representing the judgment of Paris. (Nachtrag.) S. 268.

F. C. Penrose, Excavations in Greece 1886—1887. S. 269—277.

Korrespondenz-Blatt für die würtembergischen Gelehrten- und Realschulen. 1887.

Heft 1. 2. P. Weizsäcker, Zur östlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia. S. 24—32.

Kunstchronik, herausg. von C. von Lützow und A. Pabst. 22. Jahrgang.

No. 39. Entdeckung eines etruskischen Tempels. S. 625—627.

Deutsche Litteraturzeitung 1887.

N. 37. Furtwängler, Antike Denkmäler des Instituts Band I, Heft 1. S. 1312 ff.

Mittheilungen des kais. deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abtheilung. Band XII.

Heft 1. 2. F. Dümmler und Fr. Studniczka, Zur Herkunft der mykenischen Kultur. S. 1—24 mit 4 Abb.

W. Dörpfeld, Der alte Athenatempel auf der Akropolis. II. Baugeschichte. S. 25—61. Taf. I.

E. Petersen, Zusatz dazu. S. 62—72.

P. Wolters. Zwei thessalische Grabstelen. S. 73—80 mit 2 Abb.

A. Milchhöfer, Antikenbericht aus Attika. S. 81—104. Taf. II. III.

Fr. Winter, Grabmal aus Lamptrae. S. 118—130 mit 2 Abb.

E. Reisch, Heraklesrelief von Lamptrae. S. 118—130.

A. Stschourakeff, Ein unedirter attischer »Catalogus iudicialis«. S. 131—135.

H. G. Lolling und P. Wolters, Das Kuppelgrab bei Dimini. II, S. 136—138.

H. G. Lolling, Zum Kuppelgrab bei Menidi. S. 138.

E. Rhode, Zur Grabschrift von Larisa Bd. XI S 451. S. 140.

Funde und Litteratur. S. 140.

Sitzungsprotokolle. S. 147.

Ernennungen. S. 148.

Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abtheilung. Bd. II.

Heft 2. G. B. de Rossi e W. Helbig, Commemorazione di G. Henzen. S. 65—75.

F. Studniczka, Archaische Bronzestatue des Fürsten Sciarra. S. 90—109. Taf. IV. IV a. V.

A. Mau, Scavi di Pompei 1885—86. S. 110—138. Taf. VI.

G. Lignana, Sopra l'iscrizione della fibula prenestina. S. 139—140.

W. Helbig, Specchio etrusco. S. 147.
Sitzungsprotokolle. S. 148—152.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Band XIII. Wien.
Heft 2. Karl Atz, Über die römischen Strafsen-Castelle und Standlager in Tyrol, mit einer Skizze. S. 61—71.

Mnemosyne. Nova Series. XV.
Pars III. A. E. J. Holwerda, Οὐδός, ὀρσοθύρη, ῥῶγες. S. 297—304.

Monumenti inediti pubblicati dall' instituto di corrispondenza archeologica. Vol. XII. (Schlufsband.) S. Annali.
Heft 1885. Tav. XIII—XIVa. Helbig e Sittl, Le pitture della tomba Cornetana detta della pesce e della caccia (Annali 1885, p. 132 sqq.).
Tav. XV. XVI. Heydemann, Due vasi di Ruvo (Annali 1885, p. 147 sqq.).
Tav. XVII—XXXIV. Mau, Affreschi di una casa romana scoperta nella Farnesina (Annali 1885, p. 302 sqq.).
Tav. XXXV. Helbig, Idria attica (Annali 1885, p. 319).

Rheinisches Museum für Philologie. Band XLII.
Heft 3. C. Wachsmuth, Zur Topographie von Alexandria. S. 462—466.

Notizie degli scavi di antichità. Roma.
Marzo. S. 85—126.
Aprile. S. 127—164.
Maggio. S. 165—208.
Giugno. S. 209—259. Tav. IV. V.

Proceedings of the Canadian Institute, Toronto. III. Series, vol. III.
Fasc. 4. John Campbell, Etruria capta. (»Die Lösung des etruskischen Problems auf Grund von Studien in hittitischer Paläographie«.) S. 144—266.

Revue archéologique. Troisième Série. Tome IX.
Mars—Juin. Bazin, Le théatre romain d'Antibes. S. 129—138.
de Vaux, Fouilles de la piscine de Béthesda à Jérusalem. S. 159—169.
E. Muntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance. S. 170—179.
Mowat, Inscriptions osques ornées d'images de monnaies. S. 273—285.
A. Prost, Les anciens sarcophages chrétiens de la Gaule. S. 329—344.

Neue philologische Rundschau. Gotha.
No. 14. H. Heydemann, Jahrbuch des kais. deutschen archäologischen Instituts I. S. 218 f.

Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques. Année 47.
Juillet—Août. Duruy, La statuaire colossale et la statuaire chryséléphantine au temps de Périclés. S. 156—173.
Lévêque et Caro, Observations à la suite. S. 173—175.

Studi e documenti relativi alle antichità agrigentine, pubblicati a cura del r. commissariato degli scavi e musei di Sicilia. Palermo, tip. dello Statuto.
Fasc. I. S. 1—80. 4 Fig.

Wiener Studien. Jahrgang IX.
Heft 2. A. Bauer, Die Inschriften auf der Schlangensäule und auf der Basis der Zeusstatue in Olympia. S. 223—228.

Wochenschrift für klassische Philologie.
No. 24. 31. F. S. Von der Akropolis. S. 764—766, 964—968.

Berliner philologische Wochenschrift.
No. 21. Ausgrabungen bei Sidon. S. 642.
Die Förderung der Erze in den altgriechischen Bergwerken. S. 643.
No. 24. Milchhöfer, Ein kuppelartiges Grab bei Thorikos. Das Heiligtum des Dionysos in Ikaria. S. 739 f.
Neue Funde auf der Akropolis. S. 740.

No. 25. Milchhöfer, Das Heiligtum des Dionysos in Ikaria. S. 770—772.
Ausgrabungen zu Obrigheim. S. 772.
No. 28. Ein Kuppelgrab (?) in Kephallenia. S. 867.
No. 29. Römische Ruinen auf dem kapitolinischen Hügel. S. 899.
Denkmäler mykenischer Kultur in Berlin. S. 899.
Neue Funde in Griechenland. S. 900.
No. 35. Die Sarkophage von Sidon. S. 1075.

Zeitschrift für bildende Kunst, herausg. von C. v. Lützow. Jahrgang XXII.
H. Heydemann, Zur Polychromie bei den Griechen. S. 285—286.

Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Band XXXXI.
Engelmann, Archäologie. Jahresbericht. S. 153—217.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. VI. Jahrgang.
Heft 2. O. Donner-v. Richter, Steinsculpturen aus Aschaffenburg und Köln. S. 115—119. Taf. 4. 5.

Kölnische Zeitung.
No. 181. 182. Ad. Trendelenburg, Antike Denkmäler, herausg. vom kais. deutschen archäologischen Institut.

Boehlau, Johannes

EINE MELISCHE AMPHORA.

(Taf. 12.)

Auf Tafel 12 ist nach einer von Franz Winter revidierten Zeichnung Gilliérons im Mafsstabe von $^1/_3$ eine Vase der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen abgebildet[1], die sich auf den ersten Blick als ein neues Exemplar der von Conze eingeführten Gruppe der melischen Thongefäfse erweist[2]. Die bis ins Einzelnste gehende Übereinstimmung mit den von Conze veröffentlichten Gliedern dieser Gruppe macht das Zeugnifs des Fundortes entbehrlich, der nicht festgestellt werden konnte.

Von gleicher Form wie die übrigen melischen Vasen — eine geometrisch breithalsige Amphora mit doppelbogigen Henkeln auf ein Hypokraterion gestellt[3] — ist unser Gefäfs auch in derselben Technik wie jene bemalt. Die Zeichnung ist auf einem Überzuge von weifsgelber Farbe angelegt, der das ganze Gefäfs bedeckt. Dem Weifs als Untergrund dient ein feingeschlemmter braunrötlicher Thonüberzug. Geritzte Linien zur Innenzeichnung sowie Anwendung von Rot sind nicht nachweisbar. Anordnung und Inhalt der Dekoration entspricht ebenfalls genau der der Conze'schen Vasen. Der Bauch des Gefäfses wird durch einen von Parallellinien eingefafsten Mäander in einen oberen breiten Hauptstreifen und einen unteren schmalen Nebenstreifen zerlegt. Das Ornament des letzteren ist unkenntlich. Der Hauptstreif wird durch strichgefüllte Bänder, die von den Henkeln auf den Mäander verlaufen, in ein vorderes und ein hinteres Feld geteilt (vgl. B, C)[4]. Auf dem einen ist von links nach

---

[1]) H. mit Deckel 0.565, ohne Deckel 0.455, H. des Halses 0.105, DM. der Mündung 0.192, gröfster Umfang 0.890. Die Vase ist also bedeutend kleiner als die Conze'schen Exemplare, s. die von Conze, Melische Thongefäfse S. V angegebenen Mafse des einen: H. 0.92, DM. der Mündung 0.40, gröfster Umfang 1.65.

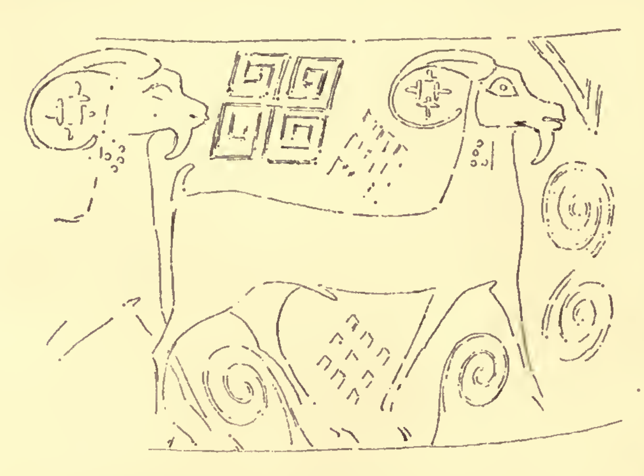
[2]) Melische Thongefäfse, Leipzig 1862.

[3]) Solche Amphoren ohne Fufs z. B. bei Conze, Zur Geschichte der Anfänge der griech. Kunst t. I, 1. IX, 2. Auch die Henkel sind offenbar Eigentum des geometrischen Stils, in dem sie sehr häufig sind, während ihr Vorkommen im Mykenischen auf drei Exemplare des 4. Stiles der Form Myk. Vasen t. 44, n. 75 beschränkt ist. — Den Fufs aus einem ὑποκρατήριον abzuleiten (vgl. Collignon Catalogue t. III. n. 107) legen die Löcher der Füfse von B und C bei Conze nahe, die Reste einer ehemaligen völligen Trennung in drei Stützen zu sein scheinen. Auch die konische Form bei B spricht für diese Annahme.

[4]) Eine Übersicht über die bisher bekannten Stücke wird auch insofern nützen, als sie kurze Verweisungen ermöglicht.

A (Conze t. III, IV, I. 3). Hals vorn Zweikampf, hinten Doppelspiralen. Schulter Wasservögel. Bauch Götterzug, Rückseite 2 Pferde, dazwischen weiblicher Kopf in Profil. Unter den Henkeln Augen. Fufs Profilkopf.

B (ib. t. I. 1, Vignette unter den Anmerkungen). Hals Spiralmuster zwischen verticalen Bändern mit herzförmigen Spiralen. Schulter vorn Lotosblumenkranz, hinten Mäander. Bauch 2 Reiter um Spiralmuster, Rückseite 2 Pferde um Ornament. Unter den Henkeln Spiralen. Untere Streifen Spiralen. Fufs Palmetten, Zacken.



rechts schreitend eine Sphinx dargestellt, auf dem anderen zwei nach rechts gehende Böcke beistehend abgebildeter Gestalt. Zahlreiche Füllornamente, die zum Teil aus den einfassenden Rändern hervorwachsen, sind über die Felder verstreut, Palmetten, Spiralen, Dreiecke, Rhomben, Hakenkreuze. Unter den Henkeln hat der Maler, die Wölbung derselben als Augenbrauen und ihr zusammenlaufendes Stück als Nasenansatz auffassend, zwei Augen eingesetzt (vgl. A); von dem Nasenansatze gehen zwei grofse Spiralen seitlich auseinander. Der breite Hals, dessen Ansatz durch einen schmalen Mäander markiert wird (vgl. C. B Rückseite), ist durch breite strichgefüllte Vertikalbänder in mehrere Abschnitte zerlegt (vgl. A. B. D; auf C läuft das Spiralornament ohne Trennung aber in deutlich verticaler Gliederung um); der mittelste über der Sphinx wird durch einen Profilkopf (vgl. Kopf auf der Rückseite und am Fufse von A), die anderen durch Spiralmotive ausgefüllt, die, aus mykenischen Elementen gebildet[5], für die melischen Amphoren typisch sind (vgl. B. C. D. E). Den Fufs unserer Vase umgeben Doppelspiralen (vgl. C), auf die Basis fallen Zacken herab (vgl. B. C). Aus Zacken und einem Mäander besteht auch die ornamentale Verzierung des Deckels, der den übrigen melischen Amphoren fehlt, für sie aber ohne Zweifel als ursprünglich vorhanden vorauszusetzen ist.

Zusammen mit dem Gerhard'schen Fragmente nimmt unsere Vase den bisher bekannten gegenüber eine ähnliche Stellung ein, wie die oben S. 64 f. charakterisierte jüngere Gruppe der frühattischen Vasen — der Burgon'schen Schüssel und ihren Verwandten — den älteren gegenüber. Trotz aller mächtig eindringenden neuen Elemente zeugen auf beiden mannigfache Spuren von einer voraufgegangenen Herrschaft des geometrischen Stils[6]. So bei unserer Vase die Form, die massigen

C (ib. t. V, I. 2. Vignette auf dem Titelblatt). Hals Spiralmuster. Schulter Mäander. Bauch jederseits 2 Pferde um Palmette. Unter den Henkeln Spiralen. Untere Streifen concentrische Kreise, Spiralen. Fufs Palmetten, Spiralen, Zacken.

D (Gerhard'sches Fragment aus Thera oder Melos). Hals Artemis mit Löwen, Bauch Reste eines Götterzugs.

Hierzu kommen als E Fragmente von Ferdinand Dümmler 1886 auf Melos gefunden, die sich durch Form wie Reste der Bemalung (Spiralen) als zu Gefäfsen unserer Gattung gehörig erweisen. Mit F können wir unsere Vase bezeichnen.

5) Vgl. das troische Diadem, die mykenische Brustplatte und das rhodische Thonrelief bei Milchhöfer, Anfänge S. 18 Fig. 16. 17. S. 15 Fig. 14. S. 75 Fig. 48.

6) Furtwängler (Bronzefunde aus Olympia S. 46) hat directen Zusammenhang der melischen Vasen mit den mykenischen angenommen. Aber da

Hakenkreuze, die Vertikalbänder. Auf beiden aber ist oder wird der augenfälligste, weil mit der Art der neuen Formen unverträglichste Rest aus jener Zeit abgetan: die Zickzacklinien. Auf B und C durchziehen sie noch übereinandergestellt in vertikaler Richtung die Zwischenräume zwischen den Figuren. Auf A weichen sie vor der so ganz von dem neuen Geist getragenen Darstellung der Vorderseite auf die Rückseite zurück, wo sie unter den von geometrischen Zeiten her gewohnten Pferden nicht auffallen. Auf D und unserer Vase fehlen sie ganz.

Bei dieser anscheinend parallelen Entwickelung ist aber ein tiefgreifender Unterschied zwischen der melischen und der attischen Malerei vorhanden, den unsere Vase, irre ich nicht, uns richtig erkennen läfst. Der Kopf auf dem Halse derselben zeigt gegenüber den Köpfen der Götter und Helden auf A einen Fortschritt in der Zeichnung, für den bei Voraussetzung einer selbständigen Entwickelung die kurze Spanne Zeit, welche die melischen Gefäfse ausfüllen, nicht ausreichen würde. Denn dafs die Vasen wirklich nicht weit auseinanderliegen, beweist die grofse Übereinstimmung in der ganzen Dekoration, die in jener Zeit in einer nicht ganz isolierten Kunststätte sonst undenkbar ist. Freilich kann die Einförmigkeit damit zusammenhängen, dafs uns aus dem Formenschatze der melischen Keramik nur eine Form erhalten ist; denn es ist bekannt, wie zäh in der antiken Vasenmalerei eine Dekorationsweise an der Form haftet, von der sie einmal Besitz genommen hat. Aber dagegen ist einzuwenden, dafs es sich hier um Prachtstücke handelt, an denen die Maler stets die Summe ihres Könnens zeigten, nicht um kleine Gefäfse des täglichen Gebrauchs, wie die böotischen Schalen, die attischen Phaleronlekythen, die protokorinthischen Näpfe und Lekythen, die man flüchtig in dem einmal üblichen Schema bemalen mochte. Man vergleiche die drei grofsen attischen Schüsseln, die älteste aus Theben (t. IV), die jüngere Burgon'sche und die jüngste Berliner: welche Mannigfaltigkeit! Und das reiche, dem belebenden Strome von Osten her voll ausgesetzte Melos sollte hinter dem armen, abgelegenen Athen zurückgestanden haben? Nur dadurch, dafs man an B, C, A, D unsere Vase eng heranrückt, wird dies starre Festhalten an der einen Gliederung, diese sterile Wiederholung der gleichen Ornamente der gleichen Darstellungen überhaupt erklärlich. Wird aber dies chronolgische Verhältnifs anerkannt, so fordert der gewaltige Fortschritt in den Köpfen mit Entschiedenheit seine Erklärung. Diese wird ihm durch die Annahme, dafs die melischen Maler dem neuen Stile gegenüber, der von Osten her in ihr System wie in die lokalen geometrischen des Festlandes eindrang, alle Selbständigkeit verloren. Sie wurden aus Malern Copisten, welche die fremden Formen der importierten Pinakes, häufig noch unverstanden, abschreiben; der Unterschied der Köpfe ist somit aus dem Wachsen der Geschicklichkeit in der Wiedergabe fremder Originale zu erklären und hat als solcher nichts Auffallendes. Die Künstler von A und von F könnten nach derselben

sich schon auf den ältesten Vasen (B. C) ein sehr intensiver orientalischer Einflufs zeigt, so liegt die Annahme wol näher, dafs die wenigen mykenischen Elemente mit diesem zugleich auf dem Import irgend eines ostgriechischen Centrums nach Melos kamen. Die häufige Wiederholung der Doppelspiralen-Composition erklärt sich dann ebenso wie die der Pferde, der Profilköpfe u. s. w.

Vorlage fast gleiehzeitig gearbeitet haben, nur daſs die ungesehicktere Hand jenes die Rundungen des Originals noeh in geometrisehe Eeken verzog, dieser als der gesehicktere treuer kopierte. Ganz anders in Attika, wo zunäehst nur der neue Inhalt Eingang findet, der in geometriseher Formenspraehe wiedergegeben wird, und wo man erst allmählieh aueh von der überlegenen Darstellung lernt.

Wir können diese Annahme wenigstens durch eine Beobaehtung stützen, die sieh uns bei der Beantwortung der Frage naeh der Heimat der vorausgesetzten Vorlagen aufdrängt.

Es ist oben für die späteren der frühattisehen Gefäſse wegen des gleiehzeitig mit dem Wegfall der Ziekzaeklinien auftretenden blattförmigen Ornaments an rhodisehen Einfluſs gedaeht worden[7]. Auch auf den melisehen Amphoren tritt, wo die Ziekzaeklinien fehlen, gleiehzeitig das Blatt auf: so auf der Vorderseite und dem Fuſse von A, auf D und F. Diese Übereinstimmung, so beachtenswert sie ist, bleibt ein mangelhaftes Argument, so lange bei der Lüekenhaftigkeit unseres keramisehen Materials jener Zeit aus Kleinasien die rhodisehen Vasen als nur zufällig einzige Vertreter ihrer Stilrichtung erscheinen können. Irre ieh mieh nicht, so giebt es ein untrüglieheres Anzeiehen für die Abhängigkeit der melisehen Maler von rhodisehen Vorlagen, das ist die Stilisierung der Frauengewänder auf A und D, die eine schlecht wiedergegebene rhodisehe ist[8]. Wie die beiden jungrhodisehen Sehalen *Journal of hellenic studies* V t. 40—43, so stellten aueh ältere rhodische den Peplos dar, indem sie nämlieh die seitlich herabhängenden Enden des Apoptygma naeh einem bekannten Prineipe in der Profilansieht vorn und hinten herabhängen lieſsen. Von altrhodisehen Werken sehreiben diese Zeichnung die Melier ab, nur zeigt die unsinnige Behandlung der Zipfel, daſs sie sich über die Auffassung derselben wie überhaupt der einzelnen Gewandpartien kaum Reehensehaft gaben — der beste Beweis für die Art ihrer Maehe. Sonst hätten sie sehwerlich bald den hinteren, bald den vorderen Zipfel fortgelassen, hätten sehwerlieh den Nymphen hinter Apoll den bekannten Himationzipfel vom Arme herabhängen lassen, ohne, wie es der Anstand verlangte und das Vorbild sicher aueh gab, ihnen wirklich das Himation über Kopf und Rüeken zu ziehen.

Manehes Detail der Vasen begreift sieh unter der Voraussetzung rhodiseher Vorlagen vortrefflieh, so z. B. die Augen unter den Henkeln, die auf dem Euphorbos-Teller eine nahe Parallele haben[9].

Hervorzuheben ist in dieser Beziehung aueh die groſse stilistisehe Ähnliehkeit der melisehen Vasen mit der soeben von E. A. Gardner veröffentliehten rhodisehen Seherbe aus Naukratis (*Journal of hell. stud.* VIII. t. 79). Von der ähnliehen Technik abgesehen fällt rein äuſserlieh der übereinstimmende Kopfsehmuek der Sphinx auf (vgl. auch Flinders Petrie, Naukratis t. V. 34), den wir auf einer Seherbe aus Ilion (Sehliemann, Ilios no. 1432) wiederfinden, die wie die melisehen

[7]) Vgl. Jahrbuch 1887 S. 64 A. 26.

[8]) Auch Franz Studniczka sieht, wie er mir mitteilt, in den Gewändern der rhodischen Schale die λύσις für die ἀπορία derjenigen auf den melischen Vasen.

[9]) Vgl. Löschcke, Boreas und Oreithyia S. 8, Anm. 21.

Vasen, denen sie nahe steht, rhodischen Einflufs zeigt. Die naukratische Scherbe ist nun allerdings schon nach dem Zeugnisse der vor dem Brennen angebrachten Inschrift sicher in Naukratis verfertigt. Aber ebenso sicher machen es stilistische Erwägungen — besonders die charakteristischen Füllornamente —, dafs ihr Verfertiger ein rhodischer Meister war, der in dem neu gegründeten Emporium in der heimischen Weise fortarbeitete. Überhaupt wird man sich im Kerameikos von Naukratis eine rhodische Töpferzunft ansässig denken müssen, die keine Concurrenz aufkommen liefs. Sonst ist der einheitliche Charakter der ganzen bisher bekannten naukratitischen Topfwaare unerklärlich, von der sich nur hier und da ein Importstück wie die kyrenäische Schale ablöst; sonst ist es unerklärlich, warum Jonier ihrem Apollo in Naukratis nur rhodische Gefäfse weihen. Denn noch im 6. Jahrhundert lassen sich an der kleinasiatischen Küste sehr verschiedene Vasenstile nachweisen[10].

Aus Naukratis steht uns nach Cecil Smith (Flinders Petrie, Naukratis p. 53)[11] vielleicht noch eine Bereicherung unseres Vorrates an melischen Vasen in Aussicht. Von dem melischen Boden selbst ist nach Dümmlers Bericht von der vollständigen Ausbeute der ältesten Nekropole bei Trypiti und Trionvasallon wenig mehr zu hoffen[12].

Würzburg. Johannes Böhlau.

---

[10]) Die Frage, ob das Dekorationssystem der rhodischen Vasen rhodische Schöpfung sei, ist bei unserer Untersuchung nicht berührt worden, da sie ohne umfassende Behandlung des gesammten Materials nicht erörtert werden kann. Der Nachweis der Keramik anderer kleinasiatischer Centren ist natürlich eine Hauptbedingung für ihre Lösung.

[11]) »*It is interesting in the light of the Melian inscriptions* (auf einhenkligen, unbemalten Näpfen, t. X. 10) *that we have one fragment of a vase in the style which Conze has called »Melian«. On it is represented in the archaic manner similar to ib. I—III a rude representation of a human figure grasping in both hands some weapon, upon whom a colossal hound or wolf is rushing.*«

[12]) Athenische Mitteil. XI. S. 170.

ZUR ALTATTISCHEN KUNST.

(Taf. 13. 14.)

Die Kenntnifs der älteren griechischen Kunst hat durch die Ausgrabungen, welche die griechische Regierung seit einigen Jahren auf der Burg von Athen veranstaltet, eine unerwartet grofse Bereicherung erfahren. Wenn Brunn vor elf Jahren nur vier statuarische Werke attischer Herkunft namhaft machen konnte[1], auf welche er seine berühmte Charakteristik der altattischen Kunst gründete, so hat sich jetzt das Material nahezu um das Zehnfache vermehrt. Aber die Schwierigkeiten, welche sich an die Frage nach dem Entwickelungsgange der altattischen Kunst knüpfen, sind eher gewachsen, als verringert. Aus zahlreichen Inschriften, welchen sich die stilistische Verschiedenheit der gefundenen Sculpturen als gleichwertiges Zeugnifs anreiht, wissen wir jetzt, dafs die Thätigkeit, welche die fremden Künstler von den Inseln um die Mitte des sechsten Jahrhunderts in Athen entwickelten, eine sehr weite Ausdehnung angenommen hatte, eine viel weitere, als die dürftigen litterarischen Nachrichten ahnen liefsen. Erst wenn es gelungen sein wird, unter der Masse dieser Werke bestimmte Arbeiten derjenigen Künstler wieder herauszufinden[2], deren Namen die Inschriften nennen, wird es möglich werden, auch von dem Charakter der einheimischen attischen Kunst ein festeres Bild zu gewinnen und bis zu einem gewissen Grade zu entscheiden, was und wie viel sie von der fremden Kunst empfangen hat. Ebenso unzweifelhaft aber, als fremde Einwirkungen, deren Stärke Brunn wohl etwas zu gering angeschlagen hat[3], für ihre Entwickelung von entscheidender Bedeutung waren, hat sich die attische Kunst sehr bald zu einer selbstständigen, unabhängigen Stellung durchgerungen. Der Typus der Parthenonfiguren ist auf attischem Boden erwachsen.

Wann der Aufschwung erfolgte und wie er sich gestaltete, ist bisher nicht festgestellt, doch liefern die neuen Funde Anhaltspunkte zur Lösung dieser Frage. Die auf Tafel 13 und 14 abgebildeten weiblichen Köpfe, deren hervorragendes Interesse die nochmalige Veröffentlichung rechtfertigt[4], geben die Erklärung.

Der jüngere Kopf (Taf. 14), aus parischem Marmor gearbeitet, ist bei den an der Ostseite des Parthenon im Jahre 1882 vorgenommenen Ausgrabungen im alten kimonischen Bauschutt gefunden[5] und gehörte also zu einem derjenigen Bild-

---

[1]) Archäologische Zeitung XXXIV 1876 S. 27.

[2]) Eine Statue des Antenor hat inzwischen Studniczka nachgewiesen, Jahrbuch 1887 S. 135 ff.

[3]) Mitteilungen des archäologischen Institutes in Athen 1883 S. 93.

[4]) Die Köpfe sind bereits *Les musées d'Athènes* Taf. XIII. XIV veröffentlicht, der ältere (Taf. 13) auch in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1883 Taf. 6. In beiden Abbildungen ist der Kopf zu weit nach hinten geneigt, wodurch der Eindruck stark beeinträchtigt wird.

[5]) Vgl. die Beschreibung in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1883 S. 44 n. 26.

werke, welche bei der Einnahme der Burg durch die Perser zerschlagen wurden. Aus diesem Umstande erklärt es sich, dafs von der ganzen Figur nur wenige Bruchstücke erhalten sind. Es fehlen der Unterkörper von den Hüften an und die Arme bis auf den oberen Ansatz. Der Kopf selbst hat, abgesehen von geringen Abschürfungen an der rechten Seite, durch die Zerstörung wenig gelitten, nur die Spitze der Nase ist abgestofsen und das Haar an einigen Stellen verletzt. Die Erhaltung der sehr sorgfältig geglätteten Oberfläche ist eine vorzügliche, auch der hellrote Farbenton auf den Lippen und Augensternen ist noch jetzt fast in seiner ursprünglichen Frische sichtbar. Reichere Spuren der Bemalung sind an dem nur in Farbe ausgeführten Untergewande vorhanden, welches nach oben mit einem verzierten Saume abschliefst, dessen mittlerer Streifen umrahmt von zwei nicht mehr deutlich erkennbaren Ornamentbändern mit der Darstellung eines Wettfahrens geschmückt ist[6]. Die vier nach rechts hin sprengenden Gespanne sind zum Teil in Umrifslinien zum Teil vollständig farbig auf den hellen Marmorgrund aufgetragen, eine Technik, die wir namentlich aus den polychromen Vasenbildern kennen. Noch jetzt sind an dem Gespann, welches hierneben abgebildet ist[7], die dunkeln Umrifslinien der Pferde



deutlich zu erkennen, Wagen und Lenker heben sich hell von dem nur wenig nachgedunkelten Marmorton ab, sie waren vermutlich mit vollständigem Farbüberzug versehen, ebenso wie die beiden von links folgenden Gespanne, an denen sich noch die leuchtend rote Farbe, mit denen Mähnen, Schweife und Geschirr der Pferde bemalt waren, erhalten hat.

---

6) Vgl. Studniczka, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1886 S. 132.

7) Es befindet sich dasselbe auf der linken Schulter der Figur. Von den zwei folgenden Gespannen ist das vordere zwischen den Locken, die auf die Brust herabhängen, das letzte in dem Raum vor der Brust angebracht. Von dem ersten Gespann rechtshin, an dem die Umrisse der Wagenräder besonders deutlich sind, liefs der Haarschopf nur noch Platz für Wagen und Hinterteil der Rosse. Wahrscheinlich waren Viergespanne dargestellt. Ich glaube die Linien des zweiten, nach dem üblichen Schema stark zurücktretenden Pferdepaares und die Spuren von mehr als vier Vorderbeinen an dem Gespann auf der Schulter sicher zu erkennen.

Eine sehmale zwei Mal um den Kopf gesehlungene Binde, deren Enden bis auf den Naeken herabreiehen, hält die diehte Masse des Haares zusammen. Sie ist mit einem Mäanderstreifen verziert, der oben und unten von einer Reihe kleiner Quadrate umsehlossen wird[8]. Die Binde drüekt sieh nieht in die Loeken hinein, sondern ist lose und etwas äufserlieh umgelegt, ohne den Contur des Hinterkopfes zu unterbreehen.

Die Behandlung des Haares ist ungleieh. Während die Masse, welehe den Hinterkopf bedeekt, und aueh der unterhalb der Binde auf Hals und Naeken herabhängende Sehopf nur oberflächlieh bearbeitet ist, sind die Loeken über der Stirn in ihren regelmäfsigen, ornamentalen Wellenlinien mit einer fast ans Kleinliehe grenzenden Sorgfalt ausgeführt. In der Mitte geseheitelt fällt das Haar steil zu den Sehläfen herab, so dafs es zusammen mit der Augenlinie die Stirn in der Form eines Dreieeks begrenzt. Hier an den Endfläehen hat der Künstler das Haar ein wenig unterhöhlt, um die sehon sehr bestimmt gezeiehneten Conture noeh sehärfer wirken zu lassen. Das Ganze ist mit grofsem Gesehiek auf den Effeet hin gearbeitet und maeht den Eindruek einer allerdings etwas steifen Eleganz. In derselben glatten Manier sind die drei Loeken ausgeführt, welehe sieh unterhalb der Binde von dem Sehopf ablösen und vorn über die Brust herüberlegen. Es eharakterisirt den Künstler, dafs er diese Loeken am Halse frei in durehbroehener Arbeit bildete[9], wie in Naehahmung eines in der Metallteehnik gebräuehliehen Verfahrens, einzelne Teile des Haares gesondert auszuführen und naehträglieh anzusetzen. Die altertümliehe Haartraeht ist im Ganzen beibehalten. Nur Einzelnes hat der Künstler — und zwar in sehr wirkungsvoller Weise — geändert. So liefs er die oberhalb der Ohren herüberhängenden Fleehten unter der Haarmasse, welehe von dem Seheitel zu den Sehläfen herabfällt, versehwinden und gewann dadureh, dafs er den Sehopf an den Seiten besehnitt und unterhöhlte, die Mögliehkeit, die Naekenlinie in ihrer vollen Sehönheit zu zeigen.

In den Formen des Kopfes sind Anmut und eine gesunde, kräftige Fülle mit Glüek vereinigt. Der Sehädel ist stark gewölbt und steigt am Hinterkopfe an. Die flaehgebildete Stirn liegt mit der Nase in einer fast graden Linie, gegen welehe das zurüekweiehende volle Untergesieht in einem leiehten Winkel geneigt ist. Das Kinn verläuft in einer zarten, aber bestimmt gezeiehneten und bis zum Ohre verlängerten Linie, die Wangen sind rund und unterhalb des Baekenknoehens unmerklieh eingezogen.

Die altertümliehe Strenge und Gebundenheit ist fast vollständig überwunden, nur in wenigen Einzelheiten, wie in der sehrägen Lage der Augen, deren äufserer Winkel etwas naeh oben geneigt ist, sehen wir Gewohnheiten des arehaisehen Stiles noeh naehwirken. Aueh die Ohren sitzen um ein Geringes zu hoeh. Andere Eigen-

[8]) In welchen Farben die Malerei an der Binde ausgeführt war, ist nicht mehr genau zu ermitteln. Vorwiegend scheint Rot verwendet zu sein. Reste lebhafter blauer Farbe haben sich auf der linken Seite in der Linie erhalten, welche die obere Lage der Binde von der unteren scheidet.

[9]) Dasselbe Verfahren ist bei den Figuren *Musées d'Athènes* Taf. III und VI angewendet.

tümlichkeiten weisen gerade durch den Gegensatz, in welchem sie zu Eigentümlichkeiten archaischer Köpfe stehen, auf eine Zeit hin, in welcher die Loslösung von der alten Tradition soeben erst erfolgt war. Nicht anders wird man die herabhängenden Lippen erklären können. Auch die Bildung der weit vorspringenden Augenlider, die an Köpfen aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts nicht selten ist[10], sieht ganz so aus, wie ein erster noch unvollkommener Versuch, der Natur gerecht zu werden.

Im Ganzen wirkt der Kopf vorwiegend durch die aufserordentliche Sauberkeit der Ausführung, aber der Eindruck des Werkes wird durch die schulmäfsige, akademische Behandlungsweise, welche in den Formen eine gewisse Kälte zurückgelassen hat, stark beeinträchtigt. Auch die Regelmäfsigkeit in der Bildung der einzelnen Gesichtsteile und vor Allem in den Proportionen[11], welche von dem sorgfältigen Gebrauch von Mefsstab und Zirkel Zeugnifs geben, läfst auf eine fest ausgeprägte, in bestimmten Normen sich bewegende Arbeitsweise schliefsen. Wir lernen einen Künstler kennen, der sich auf die Technik meisterhaft verstand und sich in Allem, was es zu erlernen gab, durch lange Übung eine grofse Fertigkeit angeeignet hatte, der indessen, mochte er auch manchen ansprechenden und feinen Zug selbst erfinden, schwerlich im Stande war, der Kunst weite, neue Bahnen zu eröffnen.



Die Erkenntnifs der sehr charakteristischen Stileigentümlichkeiten des Künstlers ermöglicht es, die erhaltenen Reste der Figur durch ein wichtiges Stück zu ergänzen. Unter den zahlreichen Fragmenten von Basen, die sicherlich zum grofsen Teil zu den Frauenstatuen gehören, mit denen die meisten von ihnen zusammen gefunden sind, befindet sich das nebenstehend abgebildete Bruchstück einer uncannelirten Säule mit hochgewölbtem Capitell[12], in dessen oberes Rund mittels Bleivergusses eine längliche Basis eingelassen ist. Auf derselben stehen, mit ihr aus einem Stück gearbeitet, die oberhalb der Kniee gebrochenen Beine einer langbekleideten Figur[13]. Das Gewand, von dessen Bemalung noch Spuren eines schmalen roten Streifens am unteren Saum sichtbar sind, fällt bis auf den Boden herab und schleppt hinten nach, das linke Bein ist etwas vorgesetzt, die Füfse stehen mit

[10]) Koepp, Mitteilungen des archäologischen Instituts in Rom I, 1886 S. 82.

[11]) Siehe die beigefügte Tabelle n. 15.

[12]) Capitelle gleicher Form, welche als Träger für Figuren dienten, sind in mehreren Exemplaren auf der Akropolis gefunden worden. Einige sind mit Palmetten oder kleinen ansteigenden Schuppen bemalt. Auf dem hier veröffentlichten Capitell sind keine Spuren von Farbe vorhanden.

[13])

Knie bis Sohle	0,33 M.
Fufslänge	0,173
Stärkste Fufsbreite	0,075
Länge der Basis	0,3
Breite der Basis	0,197
Durchmesser der Plinthe	0,37
Höhe des Erhaltenen	0,403.

ganzer Sohle und in fast paralleler Linie auf dem Boden auf. Der Vergleich mit vollständig erhaltenen Figuren zeigt, dafs die Beine, wie gleichfalls das behandelte Bruchstück des Oberkörpers, von einer Statue herrühren, welche der Reihe jener typischen Frauengestalten von der Akropolis angehörte.

Stilistisch steht das Fragment unter allen bisher gefundenen Stücken ebenso einzig da, wie jener Kopf. Es hat mit ihm die Glätte und Feinheit der Modellirung gemein. Dieselbe feste und bestimmte Ausdrucksweise, die gleiche Zierlichkeit der Formengebung kehrt wieder. Ebenso stimmt die ornamentale Behandlung der Falten, welche wie schmale Bänder in grofser Regelmäfsigkeit um das Gewand gelegt in der Vertiefung zwischen den Beinen allmählig verlaufen, überein. Auch hier ist an einzelnen Stellen, so in dem Zwischenraum zwischen der grofsen und zweiten Zehe, wie da, wo das Gewand nicht auf dem Boden aufliegt, an der Seite und zwischen den Füfsen, der Marmor scharf und sauber herausgearbeitet, worauf sich ja der Künstler, welcher den Kopf verfertigte, so gut verstand. Da zu dieser stilistischen Übereinstimmung die des Materials und der Mafsverhältnisse hinzukommt, indem die Länge der Füfse der Gröfse des Kopfes entspricht[14], so werden wir beide Fragmente als zu ein und derselben Figur gehörig betrachten dürfen.

Die Ergänzung gewinnt an Interesse durch die an die runde Plinthe des Säulencapitells in schönen regelmäfsigen Lettern eingemeifselte Inschrift Εὐθύδικος ὁ Θαλιάρχου ἀνέθηκεν[15], welche hier in Facsimile wiedergegeben ist.

ΕΥΘΥΔΙΚΟΣ ΗΟ ΘΑΛΙΑΡΧΟ
ΑΝΕΘΕΚΕΝ

Allerdings was nächst dem Namen des Künstlers für uns zu erfahren besonders wertvoll wäre, verschweigt die Inschrift, welcher Gottheit die Figur geweiht war und was sie darstellte. Auch aus den verwandten Monumenten lassen sich bisher keine sicheren Anhaltspunkte für die Beantwortung dieser Fragen gewinnen. Mit gröfserer Wahrscheinlichkeit indessen werden wir in dieser Statue, ebenso wie in den meisten übrigen des gleichen Typus, das Bild einer Priesterin, vielleicht der Tochter des Euthydikos, als das einer Göttin sehen[16].

[14]) Schadow (Polyklet S. 29) giebt für den weiblichen Fufs dasselbe Mafs, wie für den männlichen, nämlich doppelte Gesichtslänge, vom oberen Augenhöhlenrand bis Kinn gerechnet. Dieses Verhältnifs ist für die antiken Statuen im Allgemeinen nicht mafsgebend. Die Figuren vom Parthenonfries zum Beispiel haben durchaus schwankende Verhältnisse. Bei dem Poseidon und den Jünglingen 11 und 96 (Mich.) ist Fufs- und Kopflänge gleich, bei dem Jüngling 10 beträgt erstere wenige Millimeter mehr, bei der Athena und dem Jüngling 89 ist sie bedeutend gröfser als die Kopflänge und kommt fast der doppelten Gesichtslänge gleich.

[15]) *C. I. A.* IV, 1, n. 373[118]. Die rote Farbe, mit der die Buchstaben ausgemalt waren, ist erhalten.

[16]) Anders urteilt Robert (Hermes XXII S. 135), nach dessen Ansicht durch den Zusammenhang der Säulenbasen und Frauenstatuen entschieden sein soll, dafs letztere nicht Priesterinnen, sondern Athena selbst darstellen. Die fast regelmäfsige Nennung der Athena in den Säuleninschriften ist nicht beweisend. Auch die Weihinschrift von der Kanephore aus Pästum (Arch. Zeit. 1880 Taf. 6), die von der Statue der Athenapriesterin Lysimache (Paus. I 27, 4. Plinius *Nat. Hist.* XXXIV 76), die in dem Sapphoepigramm (fr. 118

Als Entstehungszeit der Figur läfst sich nach der stilistischen Ausführung und dem Charakter der Inschrift die Periode des Überganges aus dem archaischen in den entwickelten Stil, der Anfang des fünften Jahrhunderts mit ziemlicher Sicherheit ansetzen. Eine genauere Bestimmung der unteren Zeitgrenze ergeben die Fundumstände. Da die Statue aus dem alten Bauschutt herrührt, so mufs sie vor dem Jahre 480 verfertigt sein.

Es ist ohne Weiteres einleuchtend, dafs die Figur nur in Anlehnung an eine bereits ausgebildete, selbstständige Kunstübung geschaffen sein kann.

Ich glaube den Typus wiederzufinden in dem Kopfe, welcher auf Taf. 13 in zwei verschiedenen Ansichten abgebildet ist[17]. Derselbe stammt aus den gleichen Ausgrabungen, wie der Kopf der besprochenen Figur, und gehörte einer in demselben Schema ausgeführten weiblichen Statue an. Erhalten ist aufser dem Kopfe der obere Teil der Brust mit dem rechten Oberarm. Die Nase, der obere Rand der Stephane und das Schmuckband, welches sich eng um den Hals legt, haben durch Bestofsung gelitten. Die Oberfläche ist an mehreren Stellen, so namentlich an der linken Wange, durch Brand beschädigt.

Der lebendige Ausdruck des Gesichtes wird durch die Frische der erhaltenen Farbreste noch bedeutend gesteigert. Die Augensterne, von einem schmalen, schwarzen Rand umgeben, sind mit einem dunkeln Rot gemalt, die Pupille ist schwarz, wie die Begrenzungslinie des Augapfels und die Brauen. Auf der Stephane ist ein Palmettenornament mit dicker Metallfarbe aufgetragen, die jetzt durch Oxydirung einen dunkelgrünen Ton angenommen hat. Dieselbe Farbe ist an dem Ohrgehänge für den mittleren Kreis der auf roten Grund aufgemalten sternförmigen Blume, sowie für das Rautenmuster, von dem vorn auf dem Mantel geringe Spuren sich erhalten haben, und die schmale Umränderung des roten Saumes erhalten, welcher an dem Überschlag des Mantels über dem linken Arm sichtbar ist. Der obere Streifen des Untergewandes ist mit einem roten Mäander verziert, unter welchem eine blaue Linie hinläuft. Auch am Haar sind deutliche Reste roter Farbe vorhanden.

Die Verwandtschaft mit dem Kopfe der von Euthydikos geweihten Figur beruht nicht auf dem allgemeinen Eindruck allein. Zu der Übereinstimmung in den Mafsverhältnissen[18], durch welche der gleiche Bau des Kopfes bestimmt wird, kommen Einzelheiten hinzu, die nicht ohne Bedeutung sind, so namentlich die ent-

Bergk) erhaltene Inschrift von der Statue einer Artemispriesterin enthält den Namen der Gottheit, und dafs der Typus regelmäfsig auch für Priesterinnen verwendet wurde, hat Ghirardini, *Di una statua arcaica dell' Aventino,* Rom 1880, zu zeigen versucht. Aufserdem spricht gegen Athena der durchgehende Mangel kriegerischer Attribute. Derselbe würde in dieser consequenten Durchführung nur erklärlich sein, wenn die Vorstellung einer waffenlosen Athena eine durchaus gewöhnliche gewesen wäre. Das geht aber aus den vereinzelten Beispielen, welche aus dem 6. Jahrhundert angeführt werden können (vgl. Furtwängler in Roscher's Lexikon S. 694), keineswegs hervor.

17) Vgl. die kurze Beschreibung Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1883 S. 41 n. 10 und die Besprechung von Philios ebenda S. 97 ff.

18) S. die Tabelle n. 14.

sprechende Form der Ohren, die gleichartig an den übrigen ähnlichen Figuren noch nicht vorkommt. Andrerseits fehlt es nicht an mancherlei Abweichungen. Die Lippen sind zu einem fast unmerklichen Lächeln heraufgezogen, das Haar ist nach der altertümlichen Weise ungescheitelt, und begrenzt die Stirnfläche nicht in der Form eines Dreiecks, sondern in der eines Kreisausschnittes, die Nase springt vor, das Kinn tritt stärker heraus, so dafs es wenn auch weniger als bei den meisten archaischen Köpfen doch bis zu einem gewissen Grade die Bildung des Untergesichtes und der Wangen beherrscht, wie überhaupt für den Grundrifs des Kopfes an dem archaischen Schema festgehalten ist, indem die Backenknochen und das Kinn merklich als die drei Punkte betont sind, um welche sich das übrige gruppirt. Das Untergesicht ist schmaler geformt als bei dem jüngeren Kopfe, die Wangen sind weniger voll und unterhalb der Backenknochen stark eingebogen, die Linie des Kinnes steigt nicht gleichmäfsig nach oben an und ist nicht bis zum Ohre ausgezeichnet.

Aber alle diese Verschiedenheiten sind nicht derartig, dafs sie die Entwickelung des einen Kopfes aus dem anderen ausschlössen. Der Zeitunterschied, durch welchen beide Werke getrennt sind, macht sie erklärlich.

Die Figur, welcher der ältere Kopf zugehörte, ist sicherlich nur um Weniges jünger als die Mehrzahl der Frauenstatuen von der Akropolis, mit denen sie die halb feierliche, halb zierlich kokette Haltung und die bunte Tracht der Gewandung gemein hatte. Aber trotz ihrer Ähnlichkeit in der äufseren Erscheinung und trotzdem der Kopf mit den meisten von diesen unleugbar verwandte Züge trägt[19], will sie doch in den Kreis dieser Gestalten nicht recht hineinpassen, die so keck und vergnügt, fast übermütig in die Welt hinausschauen.

Es ruht eine gewisse Vornehmheit in den gleichmäfsigen Zügen dieses Kopfes, die mit dem drastischen, überraschend lebendigen Ausdruck der übrigen in unverkennbarem Contraste steht. Passender als mit diesen dürften wir ihn mit dem Kopfe der Athena, deren Zugehörigkeit zu dem Giebelschmuck des alten Burgtempels durch Studniczka's glänzende Entdeckung[20] so gut wie erwiesen ist, zusammenstellen, obwol dieser in Einzelheiten mehr Abweichendes als Übereinstimmendes aufweist. Doch der Gesammtcharakter und der Fortschritt der künstlerischen Behandlung sind die gleichen. Während bei jenem der Haupteindruck auf der Sorgfalt der Detailausführung beruht, ist hier, mit Berechnung der Fernwirkung, Alles aus dem Grofsen gearbeitet. Beide Köpfe sind gleichzeitige Zeugen des Strebens, über die lang geübte Tradition hinauszukommen. Es war, wie sich aus der Baugeschichte des Athenatempels ergiebt, die letzte Periode der Herrschaft des Pisistratos, in welcher dieser Aufschwung erfolgte.

Dafs die hier veröffentlichten Köpfe der Hand attischer Künstler entstammen, darüber läfst ihre Verwandtschaft mit Köpfen, welche den attischen

[19]) Am nächsten steht der Kopf einer im März dieses Jahres nordöstlich vom Erechtheion gefundenen grofsen Figur und derjenige der Figur *Mus. d'Athènes* Taf. II.

[20]) Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen 1886 S. 185ff.

Typus in reiner Gestalt überliefern, wie die der Figuren vom Parthenonfries und der Grabreliefs des fünften Jahrhunderts, kaum irgend welchen Zweifel.

Der jüngere Kopf erscheint, um nur ein Beispiel herauszugreifen, in der Aphrodite des Ostfrieses fast unverändert wiederholt. Die Strenge, welche jenem noch anhaftet, ist gemildert, die Formen sind entwickelter, einzelne Feinheiten wie die Linie vom Kinn zum Ohr und die reizvolle Entblöfsung des Nackens sind bestimmter und schöner zum Ausdruck gebracht. Auf die gleichartige Bildung der Ohren dürfen wir nach Morelli's Vorgang ein besonderes Gewicht legen. Soweit meine Beobachtungen reichen, die hier allerdings nur in geringem Umfang angestellt werden konnten, ist diese schön und gleichmäfsig gerundete Form des Ohres mit der breiten Muschel und dem scharf abgesetzten Ohrläppchen den attischen Werken eigentümlich. Ähnlich findet sie sich auch an einigen olympischen Köpfen, während z. B. das Ohr des Harmodios und des Apollon aus dem athenischen Theater ganz anders gestaltet ist.

Als weiteres Argument für den attischen Ursprung der beiden Köpfe, welches uns zugleich bestimmten Aufschlufs über die Anfänge der älteren attischen Schule liefert, kommen schliefslich die Mafsverhältnisse hinzu. Doch es wird nötig sein, hier etwas weiter auszugreifen, da die Proportionen in gröfserem Zusammenhange für chronologische und stilistische Untersuchungen bisher fast gar nicht verwertet sind. Wenn die folgenden Ausführungen leider sehr lückenhaft haben bleiben müssen, so liegt das an der grofsen Beschränktheit des hier in Athen vorhandenen Materials, namentlich an dem empfindlichen Mangel von nichtattischen Werken des fünften Jahrhunderts.

Es kommt vor Allem darauf an, eine historische Entwickelung in der Durchführung der Proportionen zu ermitteln. Zu diesem Zweck ist es nötig, bei jedem einzelnen Werke das Princip der Einteilung erst herauszufinden und daher jeden einzelnen Kopf für sich unter vorläufiger Aufserachtlassung bestimmter litterarisch überlieferter oder durch Berechnung und Vergleichung als normal herausgefundener Einteilungssysteme zu messen. Erst nachher lassen sich durch Zusammenstellen des Gemeinsamen auf die allmählige Umgestaltung der Proportionsregeln bestimmte Rückschlüsse gewinnen.

Bereits Schadow bemerkt »Polyklet« S. 22: »Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dafs Polyklet nicht zuerst über das Wesen der Verhältnisse nachdachte, sondern dafs das Bedürfnifs, etwas Gesetzliches hierüber auszumitteln, in den Kunstschulen schon früher rege war.« Wie richtig diese Annahme ist, beweisen die Zahlen der auf S. 238f. beigefügten Tabelle, die sich allerdings nur auf die Gesichts-Proportionen beziehen, während Schadow aufser diesen auch die des Körpers im Sinne hatte. Gerade die ältesten Künstler haben sehr genau mit Zirkel und Mefsstab gearbeitet. Das zeigt sich am deutlichsten an Einzelheiten wie z. B. an den Mafsverhältnissen der Augen. An dem alten Herakopfe aus Mergelkalk in Olympia sind noch jetzt die Züge des Zirkels klar zu erkennen, der tiefgebohrte Mittelpunkt und der eingeritzte Umkreis der Pupillen. Der Durchmesser dieses Kreises, also die Höhe der

Augen (0,014), ist zugleich als Mafs für die Entfernung vom oberen Lid bis zu den Brauen und für die halbe Augenlänge benutzt. Es ist kein Zufall, dafs dasselbe Verhältnifs fast bei allen hier zugänglichen archaischen Köpfen wiederkehrt. Ursprünglich waren wol sämmtliche Gesichtsteile durch einander entsprechende Mafse bestimmt. Darauf läfst der Kopf der Nike des Archermos schliefsen, welcher so genau proportionirt ist, dafs alle wichtigeren Mafse durch dasselbe kleinste Mafs teilbar sind[21]: die Breite des Mundes, die Entfernung vom oberen Rand der Unterlippe bis zum Kinn, vom inneren Augenwinkel bis zum unteren Rand der Nasenflügel beträgt das dreifache, die Nase von der Nasenwurzel an gemessen, das Untergesicht und annähernd auch die Stirn das vierfache, die Gesichtsbreite das achtfache der Augenhöhe. Dafs wir es hier nicht mit einer exceptionellen Erscheinung, sondern mit einem bestimmten Proportionsgesetze allgemeinerer Geltung zu tun haben, darf aus den Mafsen anderer archaischer Köpfe, die in der Tabelle angegeben sind, mit Bestimmtheit geschlossen werden. Die Mafse dieser Köpfe, die übrigens nur als Beispiele aus der Menge verwandter ausgewählt sind, sind nun allerdings nicht alle durch dasselbe kleinste Mafs teilbar, aber fast durchweg sind auch hier die Distancen, die sich bei dem Kopfe der Nike entsprechen, untereinander die gleichen. Ob dieses Proportionssystem eine Erfindung der alten Künstlerschule von Chios war oder ob es, vielleicht auf den ägyptischen Kanon zurückgehend, schon früher bestand und durch den Einflufs dieser Schule weitere Verbreitung fand, ist mit Hülfe des vorliegenden Materials nicht auszumachen. Jedenfalls war es, wenigstens in seinen Hauptpunkten, den Künstlern des sechsten Jahrhunderts geläufig. So sind die wol unter dem Einflufs der nesiotischen Kunst entstandenen böotischen Sculpturen, der Apollo von Orchomenos, der Apollo vom Ptoon[22], der jüngere männliche Kopf ebendaher[23], mit Kenntnifs dieses Gesetzes gearbeitet, sowie auch der durch sein verkümmertes Aussehen gegen die übrigen stark abfallende Frauenkopf von der Akropolis[24], in welchem Studniczka (Jahrbuch 1887 S. 147 Anm. 41) ein Werk samischer Kunst erkannt hat.

Als man in langer Kunstübung durch vieles Sehen und Nachbilden mit den Formen vertrauter wurde, konnte man sich über die äufserliche, mathematische Construction hinwegsetzen. Wir finden denn auch in der Blütezeit der nesiotischen Kunst, aus der die lange Reihe der weiblichen Figuren von der Akropolis stammt, die Proportionen nur zum Teil streng nach der alten Vorschrift behandelt. Hauptmafse, wie die Gleichheit von Nase und Untergesicht wurden festgehalten; deren Mafs war ursprünglich auch für die Ausdehnung der Stirn bestimmend[25]. Aber durch die

21) S. die Tabelle n. 1.

22) *Bulletin de la correspondance hellénique* 1886 Taf. IV. S. Tabelle n. 3.

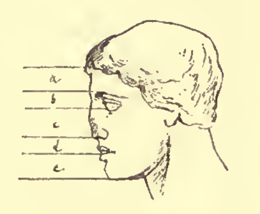
23) Ebenda Taf. VII. S. Tabelle n. 4.

24) *Les Musées d'Athènes* Taf. IX. S. Tabelle n. 5.

25) Michaelis (*Journal of hellenic studies* IV 1883 S. 349) bezeichnet die Teilung des Gesichtes in drei gleiche Teile bei einer »so archaischen« Statue wie dem Apollo von Tenea nicht richtig als Singularität. Dafs die Dreiteilung in dem alten Proportionsgesetze vorgeschrieben war, lassen die schwankenden Mafse auf unserer Tabelle (n. 6—13) noch deutlich durchblicken. Der Kanon des Vitruv (III 1. 2) bezieht sich auf ein jüngeres Proportionssystem.

ornamentale Behandlung des Haares verlor man für die obere Begrenzung derselben den festen Punkt und bildete sie daher häufig kürzer, als die übrigen beiden Teile. Auch die Augen, die immer noch die gröfsten Schwierigkeiten machten, formte man, wie bereits bemerkt, fernerhin nach dem alten Recept, nur dafs man jetzt bald den Abstand der Lider, bald wie früher den Durchmesser der Pupille als Mafs zu Grunde legte. Die Köpfe, die so entstanden, stimmen in ihren Verhältnissen nur annähernd mit der Wirklichkeit überein. Wo auf der einen Seite ein altes Schema nachwirkte, auf der anderen der Blick für die Natur der Formen noch nicht genügend geschärft war, konnte das ja auch nicht anders sein.

Ein neues und sehr genau durchgeführtes Proportionssystem lernen wir in den attischen Werken des fünften Jahrhunderts kennen. Ich greife als Beispiel den Kopf des Theseus vom Parthenongiebel[26] heraus. Hier ist die alte Dreiteilung aufgegeben. Als Teilungslinie des Gesichtes ist der obere Augenhöhlenrand genommen. Die Nase, von dieser Linie an gemessen, entspricht der Länge des Untergesichtes. Das Gesicht zerfällt jetzt in fünf Teile, die, wie in nebenstehender Figur verdeutlicht ist, durch den Haaransatz, den oberen Augenhöhlenrand, den inneren Augenwinkel, den unteren Rand der Nasenflügel, den Mund (d. h. den oberen Rand der Unterlippe) und das Kinn begrenzt sind und von denen sich a, c und e und andrerseits b und d in der Gröfse genau entsprechen. Es ist die Normaleinteilung[27], wie sie auch heute bei den Künstlern in Gebrauch ist, nur mit dem Unterschiede, dafs nach dieser die Stirn in Folge der höher hinaufgeschobenen Haargrenze länger gebildet wird und die einzelnen Teile unter sich in anderem Verhältnifs stehen, indem c und e doppelte Gröfse von b und d haben, während bei den attischen Köpfen[28] die beiden Entfernungen meist im Verhältnifs von 8 zu 3 stehen. Manches hat dieses neue Proportionssystem mit dem früheren gemein, so die Gröfsenübereinstimmung von c und e. Auch für die Breite des Gesichtes nach den äufseren Augenhöhlen gemessen behielt man das alte Mafs, die Entfernung vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn, bei. Dasselbe wurde ferner für die Tiefe des Gesichtes (vom unteren Nasenansatz bis zum Ohrläppchen) das bestimmende und kehrte jetzt durch die Gleichsetzung von b und d auch noch in der Entfernung vom Haaransatz bis zum unteren Nasenflügelrande wieder. So erzielte man eine Harmonie der Gesichtsbildung, die dem früheren System bei aller mathematischen Regelmäfsigkeit und Entsprechung der einzelnen Proportionen sehr fern lag.



Der wesentliche Fortschritt des neuen Systems liegt darin, dafs der obere Augenhöhlenrand als Hauptteilungslinie angenommen wurde. Es kann dies nicht auf eine zufällige Erfindung zurückgehen, sondern mufs mit stilistischen Neuerungen in Zusammenhang stehen. Die archaischen Künstler kennen die natürliche Form des oberen Augenhöhlenrandes gar nicht. Sie lassen die Augenbrauen wie eine

[26]) S. Tabelle n. 17. [27]) S. Schadow, Polyklet Atlas Taf. I. [28]) S. die Tabelle n. 16—21.

allmälige Fortsetzung der Nasenrückenlinie in hohem Bogen parallel dem oberen Augenlid laufen. Erst nachdem man sich den wirklichen Bau des Schädels klar gemacht und in Folge dessen die fast halbkreisförmig geschwungene Linie der Augenbrauen als unnatürlich erkannt hatte, konnte man die Bedeutung dieser Linie für die Eintheilung des Gesichtes verstehen lernen. Das geschah nicht erst in der Zeit, als die Parthenonsculpturen entstanden, schon in den Proportionen der Figuren vom olympischen Zeustempel spielt der obere Augenhöhlenrand eine Rolle, auch bei ihnen ist die Nase von dieser Linie an gemessen dem Untergesichte gleich, und bereits an dem Kopfe des Harmodios ist die Zeichnung der Augenbrauen der Natur gemäfs. Gewifs wird aber der erste Versuch einer richtigen Wiedergabe dieses Gesichtsteiles in höhere Zeit hinaufreichen.

Das Proportionssystem, nach welchem der Kopf des sog. Theseus construirt ist, mufs für eine bestimmte Periode in der attischen Schule kanonische Geltung gehabt haben, denn es findet sich an anderen Werken, wie an dem Kopf des Jünglings von der Akropolis[29], an dem Kopf des Herakles von dem ebendort befindlichen Relief[30], an den Köpfen der Gottheiten des eleusinischen Reliefs genau entsprechend wieder.

Noch zu Phidias' Zeit erfuhr das System eine Umwandlung. Bereits die Figuren des Parthenonfrieses sind anders proportionirt[31], als die der Giebel und die mit diesen übereinstimmenden der Metopen. Das Untergesicht ist feiner gebildet und weniger voll, so dafs seine Ausdehnung nur der der Nase bis zur Wurzel gleichkommt. Indem aber zugleich die Stirn etwas verkürzt wird, bleibt die für die attischen Köpfe charakteristische Entsprechung der Distance vom Haaransatz bis zum unteren Nasenflügelrand und vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn[32] gerettet. Die Betonung des oberen Augenhöhlenrandes ist in diesem neuen Schema, nach welchem aufser den Figuren des Parthenonfrieses auch die zahlreichen Grabreliefs dieser Zeit proportionirt sind, wieder aufgegeben. Die alte Dreitheilung, von der, wie wir sehen werden, während des fünften Jahrhunderts durchaus nicht jede Spur verschwunden war, scheint hier nachgewirkt zu haben. Die wechselseitigen Bezüge der einzelnen Schulen zueinander werden ja nicht nur auf den Stil, sondern auch auf die an den verschiedenen Kunststätten geltenden Proportionsregeln von Einflufs gewesen sein. So sind die attischen Proportionen von dem Künstler des Apollo aus dem athenischen Theater fast vollständig adoptirt[33] und so können auch diejenigen der anderen Schulen, z. B. die polykletischen, wieder auf die attischen eingewirkt haben.

[29]) Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen 1880 Taf. 1. S. Tab. n. 16.

[30]) Archäologische Zeitung 1869 Taf. 24. S. Tab. n. 18.

[31]) S. Tab. n. 22—24.

[32]) Dieselbe ist nur selten an attischen Köpfen aufser Acht gelassen. Am eleusinischen Relief ist sie bei den Figuren des Triptolemos und der Kora fortgefallen, weil diese durch das weit in die Stirn herabhängende Haar als jugendlich charakterisirt werden sollten.

[33]) S. Tabelle n. 25. Nur die Ausdehnung der Stirn stimmt nicht mit dem attischen Kanon und daraus ergeben sich einige gröfsere Differenzen. Furtwängler's Ansicht (Mitteilungen des archäologischen Instituts zu Athen V. S. 40), dafs der Kopf in späterer attischer Weise umgebildet sei, vermag ich nicht zu teilen. In der Replik des

Dafs das alte Princip der Dreiteilung neben dem andern in Kraft blieb, beweist der in der Nähe des Olympicion gefundene Apollokopf, den Kekulé, Mitteilungen des archäologischen Instituts zu Athen I Taf. 8, 9 veröffentlicht hat.

Stirn und Nase, bis zur Nasenwurzel gemessen, haben gleiches Mafs[34], das Untergesicht ist bedeutend länger, aber seine gröfsere Ausdehnung ist nicht willkürlich, vielmehr ist jenes Mafs, welches auch dadurch, dafs es die Breite des Mundes und Kinnes bestimmt, sich als das Hauptmafs des Kopfes kennzeichnet, mit ganz geringer Abweichung wieder in der Entfernung vom Munde bis zum Kinn enthalten. Merkwürdiger Weise kehren diese Mafsverhältnisse an einem Kopfe wieder, von dem man es am wenigsten erwarten sollte, nämlich an dem sehr altertümlich aussehenden Jünglingskopfe aus dem Ptoon[35]. Auch hier stimmen Stirn und Nase von der Nasenwurzel an gemessen mit der Mundbreite und dem unteren Teil des Gesichtes vom Mund an überein. Aber die Fläche zwischen dem inneren Augenwinkel und dem unteren Nasenflügelrand ist bedeutend verkürzt, weil die Augenhöhlen nach der archaischen Manier sehr grofs gebildet sind, ihre Höhe ist mit jener Fläche und der Augenlänge auf das gleiche Mafs gebracht. Dies hat zur Folge gehabt, dafs nun die Nase bis zum oberen Augenhöhlenrande dem ganzen Untergesichte, sowie die Entfernung vom Haaransatz bis zum Nasenansatz derjenigen vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn entsprechen, dafs also scheinbar die attischen Proportionen nachgeahmt sind. Diese Mafsverhältnisse zeigen, dafs der Kopf nicht so alt sein kann, wie man gemeinhin annimmt und wie er auf den ersten Blick zu sein scheint, denn mindestens bis etwa zur Mitte des sechsten Jahrhunderts war solches Proportionssystem unbekannt und am allerwenigsten dürfte man wol von einem Künstler aus Böotien und noch dazu von einem so untergeordneten erwarten, dafs er es selbstständig gefunden habe. Die ältere böotische Kunst war ja lediglich eine nachahmende. Je weniger sie aber durch eigenes Können vorwärts ging, um so weniger auffallend kann es auch erscheinen, wenn Altertümlichkeiten des Stils, die anderswo bereits überwunden waren, sich hier noch behaupteten. Zudem hatte der Verfertiger, wie Holleaux[36] richtig betont, offenbar sein Leben lang in Holz gearbeitet, eine Technik, der die archaische Steifheit der Formengebung ganz naturgemäfs besonders lange anhaftet. Hauptsächlich aus diesem Grunde scheint es mir nicht undenkbar, dafs der Kopf, wie die Proportionen schliefsen lassen, erst etwa Anfang des fünften Jahrhunderts entstanden sein könnte, zumal der altertümliche Charakter nicht einheitlich durch das ganze Werk durchgeht, sondern Einzelheiten, wie Mund und Kinn, bereits eine freiere Behandlungsweise verraten. Es würde gewifs verkehrt sein, wollte man auf Grund der Proportionen von diesem Kopfe auf den Apollokopf zurückschliefsen, um dessen Herkunft zu ermitteln. So lange das Material noch so vereinzelt vorliegt, läfst sich überhaupt in dieser Richtung Weniges mit Sicherheit

Brittischen Museums ist nach Michaelis' Angabe (a. a. O. S. 349) die Dreiteilung des Gesichtes genau durchgeführt.

34) S. Tabelle n. 27.

35) *Bulletin de correspondance hellénique* 1886 Taf. V. — S. Tabelle n. 26.

36) *Bulletin de correspondance hellénique* 1886 S. 98.

bestimmen. Doch möge wenigstens darauf hingewiesen werden, dafs die Verhältnisse der Polykletischen Köpfe, bei denen ebenfalls die Nasenwurzel als Teilungspunkt genommen ist[37], wenn nicht aus dem gleichen System, nach welchem jener Apollokopf proportionirt ist, so doch aus einem sehr nahe stehenden entwickelt zu sein scheinen. Die Verkürzung des Untergesichts bei den polykletischen Figuren würde vielleicht mit der gleichzeitigen Änderung des attischen Kanons in Beziehung zu setzen sein.

Doch kehren wir zu den beiden weiblichen Köpfen von der Akropolis zurück. Bei dem jüngeren ist deutlich der obere Augenhöhlenrand als Teilungslinie genommen[38], obwol die Augenbrauen noch in der altertümlichen hochgeschwungenen Linie gezeichnet sind. Die Proportionen sind durchaus die attischen. Wie eng sich der Künstler an die Regeln dieses Systems hielt, zeigt sich besonders deutlich darin, dafs er das durch die gröfsere Ausdehnung der Augenhöhle entstandene Mifsverhältnifs sorgfältig wieder auszugleichen suchte, indem er die Stirn und die Fläche vom inneren Augenwinkel bis zum unteren Nasenflügelrand genau um das Mafs verkürzte, um welches die Augenhöhlung zu grofs geraten war. Ein so überlegtes Vorgehen ist nur denkbar, wenn dieses attische Proportionssystem damals schon zu allgemeinerer Geltung gelangt war. Wir können es denn auch bis in die pisistratische Zeit zurückverfolgen. Spuren desselben finden wir bereits an dem Kopfe der Statue *Musées d'Athènes* Taf. II[39], die zu den jüngeren dieser Figurenreihe gehört, und in seinen Grundzügen durchgeführt tritt es zum ersten Mal an dem älteren der beiden hier veröffentlichten Köpfe auf[40]. Seine Entstehung wird also in die Zeit fallen, in welcher diese Werke geschaffen wurden. Dem scheint im Zusammenhang mit den früheren Ausführungen der Umstand zu widersprechen, dafs gerade bei diesen Köpfen der obere Augenhöhlenrand nicht als gestreckte, der natürlichen Bildung entsprechende Linie geformt ist; doch dürfen wir nicht vergessen, dafs diese Werke bei allen Fortschritten im einzelnen durch den Anschlufs an die Reihe jener typischen weiblichen Figuren die von Alters überkommene fest ausgeprägte Formengebung naturgemäfs länger bewahrten.

Wir sahen den Typus der beiden Köpfe fast unverändert in den attischen Werken des fünften Jahrhunderts wiederkehren und konnten daraus auf einen engeren Schulzusammenhang schliefsen. Die Proportionen lassen uns jetzt erkennen, seit wann die attische Schule selbstständig hervortrat. In der Tat erklärt sich dieser gewaltige Fortschritt am leichtesten während der glanzvollen Epoche der letzten Tyrannis des Pisistratos, um so mehr als sich in einem untergeordneten Kunstzweige, der Vasenmalerei, in der gleichen Zeit ein ganz analoger Umschwung vollzog.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs die Erfindung der rotfigurigen Vasenmalerei in die pisistratische Zeit hinaufragt. Diese Datirung, die Löschcke bereits durch die Vergleichung der Lyseasstele wahrscheinlich gemacht hat[41], und

[37]) S. Tabelle n. 28 und die von Michaelis a. a. O. S. 348 f. angeführten Mafse.

[38]) S. Tabelle n. 15.

[39]) S. Tabelle n. 13.

[40]) S. Tabelle n. 14.

[41]) Mitteilungen des athenischen Instituts 1879 S. 40 ff.

für die Dümmler und Studniczka in dem vorigen Hefte dieser Zeitschrift überzeugende Gründe beigebracht haben, wird durch die Funde von Vasenscherben rotfiguriger Technik, welche bei den Ausgrabungen auf der Burg in grofser Menge aus dem alten Bauschutt hervorgezogen sind, zur Gewifsheit erhoben. Allerdings hat man darauf hingewiesen[42], dafs diese Fundumstände nicht notwendig das Jahr 480 als spätestes Datum ergeben, sondern den Beginn des perikleischen Parthenonbaues oder vielmehr, wie wir jetzt durch Dörpfeld's letzte Untersuchungen wissen, den Beginn der kimonischen Bauthätigkeit, also ungefähr das Jahr 460. Aber dieser Ansatz könnte doch nur auf eine ganz beschränkte Zahl von Vasenscherben Anwendung finden, wie aus der Betrachtung allein hervorgeht, dafs während der zwei Jahrzehnte unmöglich so grofse Massen von Vasen in die notdürftig hergerichteten Heiligtümer der Burg geweiht und bereits in schadhaften Zustand gelangt sein können, als die vorhandenen rotfigurigen Scherben voraussetzen lassen würden. Stil und Inschriften bringen die Frage nach dem Alter nicht zur Entscheidung. Indessen ergiebt die Art der Zerstörung ein Argument, welches eine so gut wie sichere Lösung der Frage zuläfst.

Der starke und umfangreiche Pinax mit der polychromen Darstellung eines anstürmenden Kriegers[43], dessen Ausführung lebhaft an die Bilder des Euthymides erinnert, kann wohl nur in Folge gewaltsamen Zerschlagens in diesen trümmerhaften Zustand geraten sein. Noch deutlicher tragen eine Anzahl von Scherben, welche durch Brand gelitten haben, die Spuren der Verwüstung an sich, welche die Perser auf der Burg anrichteten[44]. Die verschiedene Stärke der Brandspuren, die grofse Menge der verbrannten Scherben[45] und endlich der Umstand, dafs dieselben ganz verschiedenen Stilarten angehören, geben die Berechtigung, von der Möglichkeit zufälliger Beschädigung einzelner Stücke abzusehen. Die stilistisch am weitesten entwickelten Vasen, welche in diesem Zustande erhalten sind, stimmen mit den Werken derjenigen Meister überein, deren Kunst den Höhepunkt attischer Gefäfsmalerei bezeichnet. Die Schale, deren fünf erhaltene Bruchstücke in der auf S. 230 f. beigefügten Textabbildung (Fig. 3—10) zum ersten Mal bekannt gemacht werden[46], kann geradezu als ein Werk des Duris gelten. So genau findet sich die gewissenhafte, zierliche,

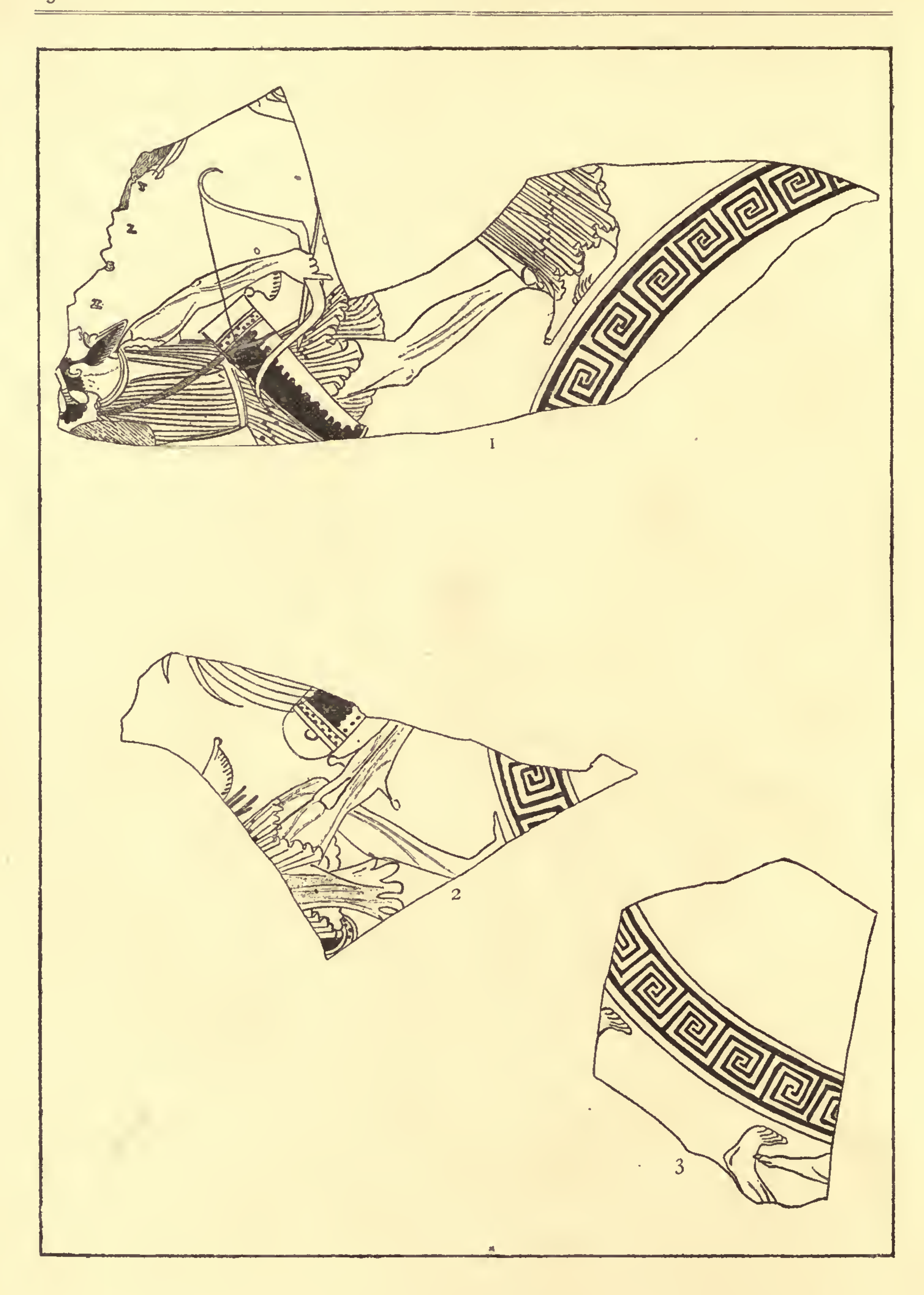
[42]) Furtwängler, Bronzefunde in Olympia S. 6 Anm. 1, Klein, Euphronios (2. Aufl.) S. 39.

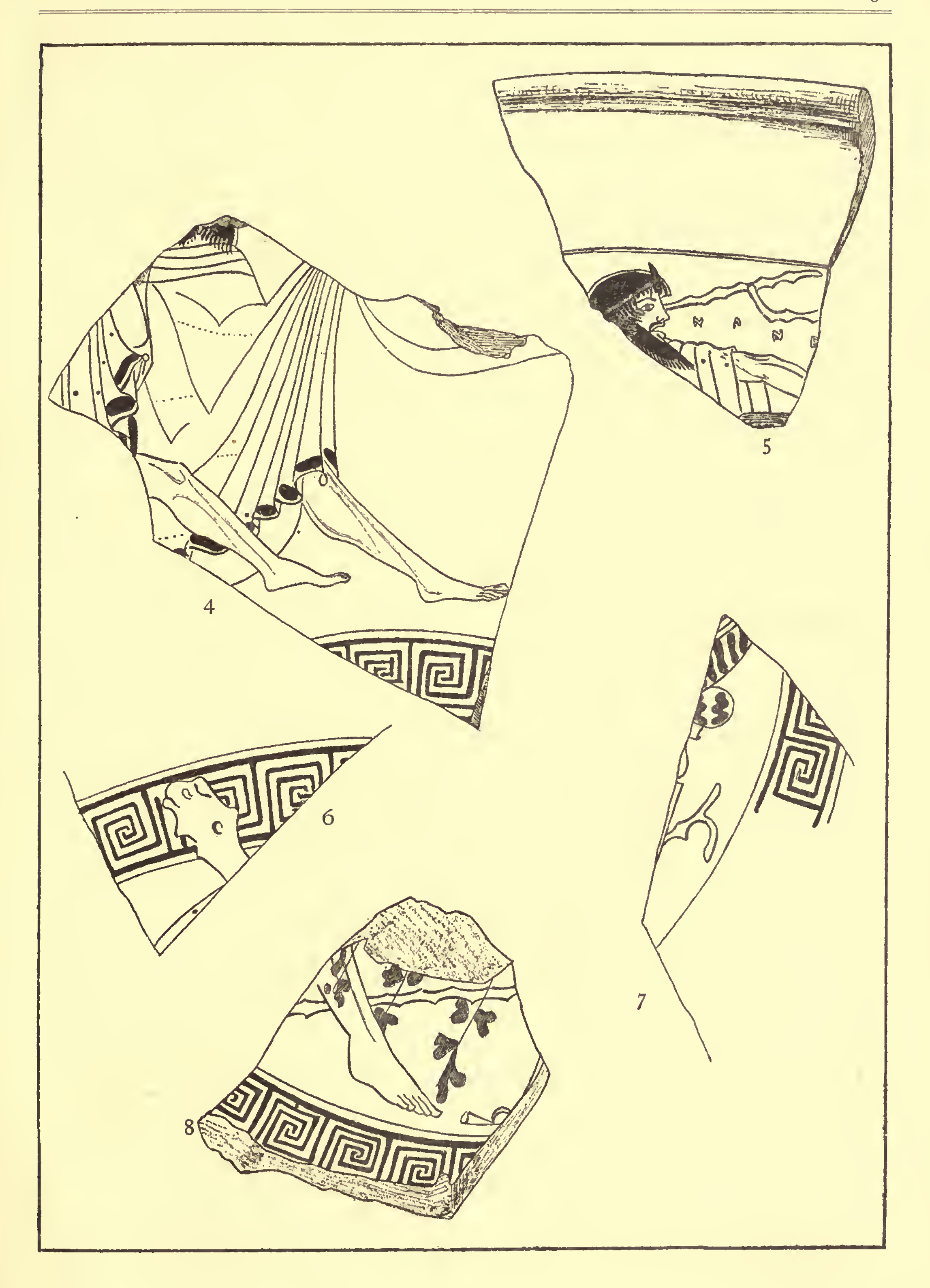
[43]) Die Veröffentlichung steht im nächsten Hefte der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική bevor.

[44]) Auf die Bedeutung dieser Scherben bin ich durch Wolters aufmerksam gemacht.

[45]) Unter rund 400 einzelnen Scherben der Ausgrabung von 1886 habe ich 29 verbrannte gezählt, davon 24 schwarzfigurige und 5 rotfigurige. Ein weit gröfserer Procentsatz verbrannter Stücke scheint unter den 1882 an der Ostseite des Parthenon gefundenen Scherben zu sein, doch lassen sich hier bestimmte Zahlen nicht geben, da die Gesammtheit der Vasen-Funde von der damaligen Ausgrabung sich heute leider nicht mehr constatiren läfst.

[46]) Sie stammen nach dem Verzeichnisse von Tsuntas aus den Ausgrabungen von 1882. Von dem Innenbilde (Fig. 8, 9 und 10) sind auf den Gegenseiten von Scherbe 3, 5 und 6 nur ganz geringe Reste erhalten, welche auf eine Darstellung der Bestrafung des Syleus durch Herakles schliefsen lassen. Auf dem einen Aufsenbilde, von dem in Scherbe 6 das eine Endstück mit dem Henkelansatz und in Scherbe 7 ein Fragment mit dem nach aufsen gebogenen oberen Rande der Schale erhalten ist, ist wahrscheinlich ein Komos gemalt, die drei Bruch-


1
2
3


4
5
6
7
8

aber nichts desto weniger flotte Zeichnung in den älteren Bildern dieses Künstlers[47] wieder. Eine andere weniger stark durch Brand verletzte Scherbe, auf welcher die Unterkörper zweier männlicher Figuren sichtbar sind, zu deren Füfsen sich ein Hund niedergelassen hat, zeigt den flüssigen, derben Pinselstrich, welcher die Vasen mit Hieron's Namen kennzeichnet. Die Inschrift aber des Duris sowohl wie des Hieron hat sich auf zwei Scherben erhalten, welche den gleich tiefen Schuttmassen, wie jene Bruchstücke, entstammen[48].

Noch andere Umstände weisen darauf hin, dafs die Künstler dieser Richtung auch bereits vor den Perserkriegen thätig waren. Für die Pferde von den Viergespannen, welche als Ornament des Gewandsaumes an der von Euthydikos geweihten Figur verwendet sind, suchen wir auf den Vasen der älteren Gattungen vergeblich nach Analogieen. Diese Bildung mit dem kurzen, dicken Hals und den kräftigen, wenig schlanken Beinen begegnet weder auf den schwarzfigurigen noch auf den frühesten rotfigurigen Gefäfsbildern, sondern ist, wie sie bereits lebhaft an die Pferde des Parthenonfrieses erinnert, den Vasen des entwickelteren Stiles eigentümlich[49]. Schliefslich werden wir auch auf die Entwicklung des Kopftypus einiges Gewicht legen dürfen. Es gewinnt gerade im Zusammenhange mit den Beobachtungen, welche sich aus der Vergleichung der beiden Köpfe von der Akropolis mit anderen älteren Köpfen attischen Fundortes ergeben, ein besonderes Interesse, dafs in den Vasenbildern von der Entwickelung eines bestimmten Typus, den wir mit Fug und Recht den attischen nennen, erst seit dem Aufgeben der schwarzfigurigen Technik im eigentlichen Sinne die Rede ist. Dieselbe Verwandtschaft aber, welche die Köpfe von den ältesten rotfigurigen Vasenbildern, beispielsweise von der Darstellung der Götterversammlung *Monumenti dell' Instituto* X Taf. 23. 24, mit dem älteren Kopfe auf Taf. 13 in unmittelbare Beziehung setzt, herrscht andrerseits zwischen dem jüngeren Kopfe auf Taf. 14 und den Köpfen der Vasen freieren Stiles, von denen nur der Krater mit der Theseusdarstellung *Monumenti dell' Instituto* I Taf. 52 angeführt werden mag, dessen Entstehung nicht durch einen sehr erheblichen Zeitunterschied von den Perserkriegen getrennt sein kann.

stücke Fig. 3, 4 und 5 des andern enthalten, wie es scheint, die Darstellung eines Heraklesabenteuers. Denn schon wegen des Innenbildes wird man in dem Mann mit dem Löwenfell den Herakles erkennen. Derselbe ist in der typischen, bewegten Stellung des schiefsenden Bogenschützen dargestellt. Er hat bereits einen Pfeil versendet, welcher sein Ziel noch nicht erreicht hat: dicht vor der weiblichen Gestalt, die gewifs nach dem gebräuchlichen Schema das Bild auf der einen Seite abschlofs, schwirrt er durch die Luft. Die Verlängerung des Schaftes geht über die erhobene Hand der Frau hinweg, der Pfeil wurde also nicht, wie ich zuerst annahm und woraufhin ich Artemis zu erkennen glaubte, von letzterer gehalten. Erschreckt sieht sich der Bogenschütze, welcher dem Herakles entgegen eilt, nach dem fliegenden Geschosse um. Die Füfse auf Scherbe 5 gehören einem anstürmenden und einem gesunkenen Krieger an. Es ist vermutlich der Rachezug des Herakles gegen Eurytos dargestellt, in diesem Falle würden wir in der weiblichen Figur Iole erkennen dürfen. Die Inschrift (beide Male νονε oder ναvε) vermag ich nicht befriedigend zu deuten.

47) Vgl. namentlich die Schale Conze Ser. VI Taf. 7 und die beiden verwandten Schalen ohne Künstlerinschrift Benndorf Ser. D Taf. 8.

48) 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική 1885 S. 56.

49) Vgl. z. B. die Viergespanne auf der Darstellung des Leukippidenraubes 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική 1885 Taf. 5.

Die verschiedensten Gründe daher führen zu dem Schlufs, dafs vor den Perserkriegen bereits die rotfigurige Vasenmalerei die archaische Formengebung abgestreift hatte, dafs die Entstehung der neuen Technik in die pisistratische Zeit hinaufragt. Natürlich werden nun auch die späteren Vasen um einige Jahrzehnte höher hinauf datirt werden müssen. Wie weit die chronologischen Ansätze, welche ich in meiner Abhandlung über die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnifs zur grofsen Kunst für bestimmte Gruppen aufgestellt habe, dadurch im Einzelnen eine Änderung erleiden, hoffe ich an anderer Stelle ausführlicher erörtern zu können.

In den Vasen der neuen Technik kommt das eigentlich attische ganz anders zum Ausdruck[50], als in den schwarzfigurigen Gefäfsen, welche zwar auch Stilunterschiede den übrigen älteren Gattungen gegenüber aufweisen, aber schon durch das Weiterführen der alten Technik ihre Abhängigkeit zeigen. Die Parallele mit der Entwickelung der Plastik ist einleuchtend. Auch hier in der Vasenmalerei begegnen wir dem bewufsten, selbständigen Vorwärtsdringen, welches den Grund legt zu einer nationalen Kunst und neue Formen schafft, die für die Folgezeit Geltung behalten. Es ist nicht Zufall, dafs in beiden Zweigen der Kunsttätigkeit dieser bedeutendste Aufschwung zu gleicher Zeit sich ereignete.

Gewinnen wir durch den älteren der beiden hier veröffentlichten Köpfe einen Einblick in die Anfänge der attischen Schule, so giebt der jüngere über ihre Fortbildung Aufschlufs und füllt so zum Teil wenigstens eine Lücke aus, die sich bisher empfindlich geltend machte. Die Verwandtschaft des Kopfes mit denen der Friesfiguren, auch mit dem Kopfe der Athena Parthenos zeigt, dafs sich der Phidias'sche Frauentypus in einer von fremden Einflüssen in Allem wesentlichen unabhängigen Entwickelung gestaltet hat. Doch sind wir nicht berechtigt, dieses Resultat auf die Entstehung des attischen Typus im Allgemeinen anzuwenden. Hat auch nach den Ausführungen von Klein[51] und namentlich von Robert[52] die Geschichte von dem Einflusse des argivischen Meisters Ageladas ihre Bedeutung verloren, so bleiben doch die regen Wechselbeziehungen der verschiedenen Kunstschulen untereinander als ein wesentlicher Factor bestehen, mit welchem wir zu rechnen haben.

Litterarische Nachrichten und erhaltene Monumente[53] bezeugen, dafs das Athen des fünften Jahrhunderts an Werken fremder Meister nicht arm war und von

[50]) Vgl. Loeschcke, Mitteilungen des athenischen Instituts 1879 S. 41.

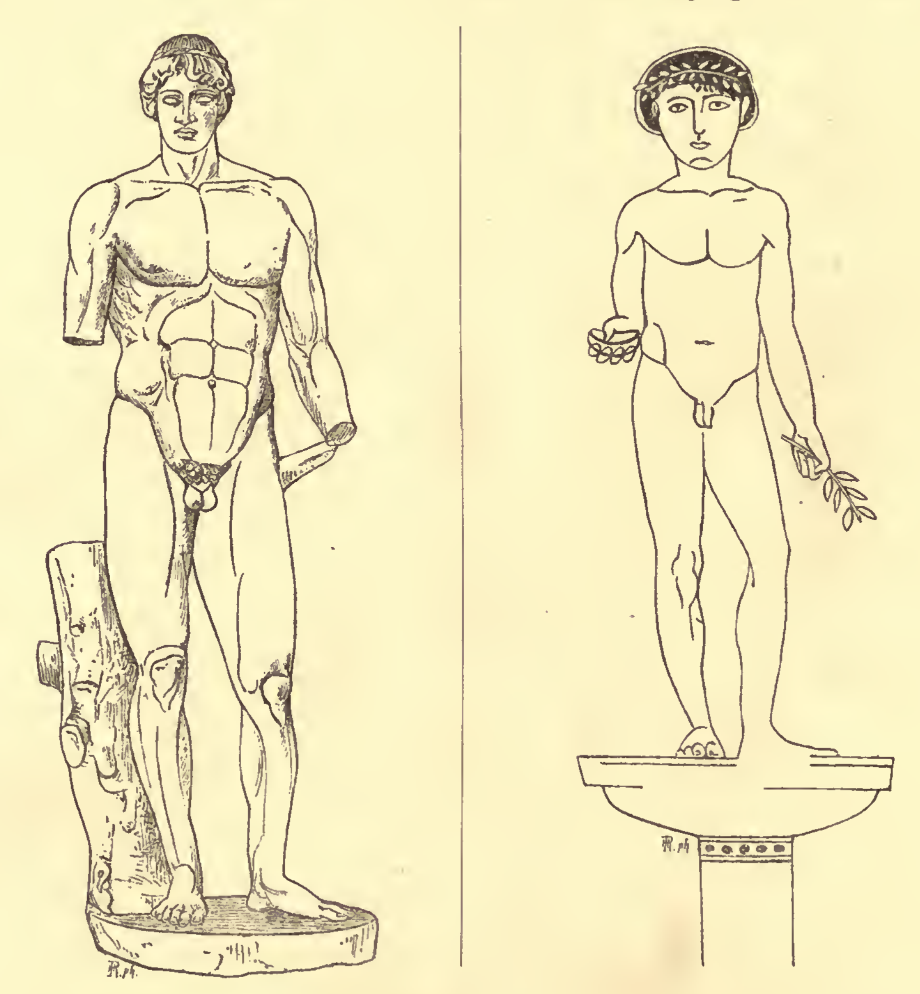
[51]) Klein, archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich III S. 61 ff.

[52]) Robert, Archäologische Märchen S. 92 ff.

[53]) So vor allem das Original des Apollon aus dem Dionysostheater und der Apollon, dessen Kopf in der Nähe des Olympieion gefunden ist (vgl. Kekulé, Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen I S. 183, Benndorf, *Annali dell' instituto* 1880 S. 196 ff.). Köpfe des »olympischen« Stils in Athen erwähnt Furtwängler, Mitteilungen d. arch. Inst. in Athen V S. 40 Anm. Zu ihnen kommt der kleine Bronzekopf *Musées d'Athènes* Taf. XVI und ein jüngst auf der Burg gefundener Jünglingskopf vorzüglicher Arbeit hinzu, ferner die bei Studniczka, »Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht« Fig. 47 abgebildete Athenastatuette, welche Wolters als olympisch erkannt hat. Die Form des kurzen, nur mit dem seitlichen Faltensaum den Boden berührenden Chiton, die in der attischen Kunst vor Phidias sonst nicht nachzuweisen ist, die Flauheit der Modellirung, die Anlage und Behandlung der Falten, die bis in Einzelheiten wie den umklappenden Saum vorn

diesen wird die attische Plastik um so weniger unbeeinflufst geblieben sein, als dieselben sogar bis in die Kreise der Vasenmaler hinein ihre Wirkung geübt haben.

Die Statue des Apollon, auf deren grofse Berühmtheit aufser den übrigen Copieen die aus dem athenischen Dionysostheater schliefsen läfst, hat wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung dem Maler des Bologneser Kraters *Monumenti dell' Instituto* X Taf. 54 als Vorwurf gedient. Wir bilden die Statue und die Figur aus dem Vasenbilde hier nebeneinander ab. In derselben straff emporgerichteten Haltung,



die kräftigen Schultern zurückgezogen, steht der Gott da mit festaufgesetztem rechten Standbein, das linke Bein im Knie gebogen und zur Seite gesetzt. Wie

am Hals übereinstimmend an den Figuren des Zeustempels wiederkehrt, die unentschiedene Beinstellung, die an die Hippodomia erinnert, die Haltung, in der ebenso Oinomaos dasteht, lassen daran keinen Zweifel.

an der Londoner Figur ist auch hier der linke Arm gesenkt. Wenn die Verhältnisse der Figur nicht alle richtig wiedergegeben sind, wie denn namentlich der Kopf zu grofs geraten ist, so ist das der geringen Kunst des Vasenmalers zu Gute zu halten. Dafs er für die Zeichnung ein vorhandenes plastisches Werk benutzte, beweist ihre Verschiedenheit von den übrigen Gestalten des Bildes, die von der eigentlichen Darstellungsweise, wie sie dem Vasenmaler geläufig war, eine Vorstellung geben [54].

Die Statue ist nicht von dem Verfertiger des Bologneser Krater allein verwendet worden. Deutlich hat der Kopf mit dem liebenswürdigen, unbedeutenden Ausdruck und dem prächtigen Haarschmuck dem Künstler der mit Euphronios' Namen signirten polychromen Schale in der Erinnerung geschwebt, als er mit feinen und überlegten Pinselstrichen das Antlitz des Jünglings auf den weifsen Thongrund aufmalte [55] (vergleiche die beistehende Abbildung beider Köpfe).





[54]) Der Gott auf der Vase trägt in der Rechten eine Schale, in der Linken einen Zweig und diese Attribute werden auch der Statue zuzuerkennen sein. Furtwängler (in Roscher's Lexicon S. 456) hat auf Grund einer ähnlichen Darstellung auf attischen Münzen (Beulé, *Monnaies d'Athènes* S. 271) Bogen und Zweig für sie angenommen, doch scheint diese Figur der Münzen, deren Stellung übrigens auf den verschiedenen Exemplaren nicht übereinstimmend ist, wahrscheinlicher auf eine andere Apollostatue, die ebenfalls in Athen aufgestellt war und deren Ähnlichkeit auch schon Furtwängler a. a. O. hervorhebt, bezogen werden zu können. An der erhaltenen, in Kassel befindlichen Copie derselben ist ein Stück des Bogens in der linken Hand erhalten (vgl. Kekulé, Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen I Taf. 10 S. 177 ff.). Ähnlich ist auch die Figur auf der Münze von Side, welche Weil in den E. Curtius gewidmeten historischen und philologischen Aufsätzen S. 129 (Taf. III) besprochen hat. — Hielt der Apollo, der auf der Vase wiedergegeben ist, wirklich Schale und Zweig, so gewinnt seine Rückführung auf den Alexikakos des Kalamis, die bereits von Conze (Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 19) und Furtwängler a. a. O. vorgeschlagen ist, an Wahrscheinlichkeit.

[55]) Koepp (Mitteilungen des archäologischen Instituts in Rom 1886 S. 83) vergleicht die Figur mit den olympischen Sculpturen.

Ich würde die Behauptung dieses Verhältnisses, welches für einen Vasenmaler ein eingehenderes Studium der damals in Athen befindlichen Kunstwerke und ein sorgsameres Arbeiten voraussetzt, als man wol gemeinhin dieser Classe von »Handwerkern« zuzutrauen geneigt ist, weniger zuversichtlich aussprechen, wenn mich nicht ein analoges Beispiel bestärkte. Auf einer weifsgrundigen, mit polychromer Zeichnung geschmückten Lekythos aus Eretria, welche sich seit Kurzem in der Vasensammlung des hiesigen Polytechnion befindet (n. 3477), steht einer sitzenden Frau ein gerüsteter Jüngling gegenüber, dessen hierneben abgebildeter Kopf eine so grofse Ähnlichkeit mit dem Diskobol Massimi aufweist, dafs er geradezu als eine Nachzeichnung desselben gelten könnte. Alles für den myronischen Typus Charakteristische[56], die starke, runde Schädelform, die vorspringende Unterstirn, die Teilung derselben von der Oberstirn durch eine Rinne, die Profilirung des Gesichtes, die Form der Nase mit dem etwas vorspringenden unteren Ansatz, das feine Untergesicht, die Begrenzung der Stirn durch das Haar, der Einschnitt am Hinterkopfe ist auf der Vase so treu und mit so viel Fleifs wiedergegeben, dafs man an einer bewufsten, absichtlichen Nachahmung nicht wol zweifeln kann.



Es ist kein Zufall, dafs beide Vasen, die Schale und die Lekythos, zu der Gattung derjenigen Gefäfse gehören, die durch ihre Technik eine selbstständige, von den übrigen getrennte Stellung einnehmen. Der weifse Grund, auf den das Bild mit feinem Pinsel in Umrifslinien aufgetragen wird, um dann zum Teil mit bunten Farben ausgefüllt zu werden, ladet von selbst zu einer sorgfältigeren, detaillirteren Zeichnung ein, während bei der rotfigurigen Vasenmalerei Alles auf den sicheren, flotten Strich ankommt. Nur in der ersten Periode ihrer Entwickelung, die noch in die Blütezeit des archaischen Stiles fällt, sucht die rotfigurige Gefäfsmalerei durch eine liebevoll auf das Einzelne und Kleinste eingehende Darstellungsweise zu wirken. Später, als die Maler mit der Technik vertrauter wurden, gewöhnten sie sich daran, die Gestalten schnell mit fester Hand auf die Vase hinzuwerfen. Es ist kein Wunder, wenn derartige Übereinstimmungen mit einzelnen statuarischen Kunstwerken, wie sie die polychromen Gefäfse zeigen, auf den rotfigurigen Vasen nicht vorkommen. Wie alles übrige der Darstellungen, so sind auch die Köpfe der Figuren auf diesen im Wesentlichen von gleicher Bildung, sie tragen den allgemein attischen Typus. Verschiedenheiten im Einzelnen aber sind gerade bei diesen mehr skizzenhaften Zeichnungen, bei denen die Form stärker als irgendwo von Zufällig-

[56]) Vgl. Kekulé, Über den Kopf des praxitelischen Hermes S. 11. 13.

keiten beeinflufst wird, nicht nur erklärlich, sondern eine notwendige Folge. Um so weniger ist es geraten, aus der Masse dieser Gefäfse, die durchaus als Ganzes unter demselben Gesichtspunkte betrachtet sein wollen, einige mehr oder weniger abweichende herauszugreifen und dieselben zu der Statuirung gröfserer kunstgeschichtlicher Zusammenhänge zu benutzen. Furtwängler (Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen V 1880 S. 41) und Koepp (Mitteilungen des archäologischen Instituts in Rom I 1886 S. 83) haben in einer Anzahl rotfigurigen Vasen Übereinstimmungen des Kopftypus mit den olympischen Sculpturen finden wollen. Wären dieselben auch einleuchtender, als sie es in der Tat sind, so würden sie doch für die Frage, welche Elemente für die Entwicklung des attischen Typus von Einflufs gewesen sind, nur geringe Bedeutung haben.

(Eine zugehörige Tabelle umstehend.)

Athen, 1887. Fr. Winter.

No.		Scheitel bis Kinn	Nasenwurzel bis Hinterkopf	Stirn	Stirn bis oberen Augenhöhlenrand	Nase	Nase bis oberen Augenhöhlenrand	Untergesieht	Oberer Rand der Unterlippe bis Kinn
1	Nike des Archermos	0,191	0,163	0,054	0,044	0,048	0,058	0,048	0,036
2	Weiblicher Kopf aus Ägina (Athen. Mitteilungen VIII Taf. 17) .	0,282		0,077	0,064	0,077	0,091	0,077	0,054
3	Apollo aus dem Ptoon (*Bull. de corr. hell.* 1886 Taf. IV) . .	0,223	0,173	0,069	0,056	0,060	0,073	0,060	0,040
4	Jünglingskopf aus dem Ptoon (*Bull. de corr. hell.* 1886 Taf. VII) .	0,184	±0,175	0,045	0,036	0,053	0,062	0,053	0,038
5	»Samischer« Kopf von d. Akropolis (*Musées d'Athènes* Taf. IX)	0,190	0,180	0,052	0,037	0,052	0,067	0,054	0,040
6	Apollo von Thera	0,240	0,208	0,059	0,041	0,059	0,076	±0,067	±0,047
7	Kalbträger	0,212	0,180	0,050	0,040	0,057	0,069	±0,055	±0,037
8	Sphinx von Spata	±0,180	0,170	0,049	0,039	0,049	0,059	0,046	0,030
9	Weibl. Figur v. d. Akropolis (*Musées d'Athènes* Taf. X) . . .	0,170	0,148	0,033	0,028	0,046	0,052	0,046	0,031
10	Weibl. Figur v. d. Akropolis (*Musées d'Athènes* Taf. III. IV) .	0,259	0,200	0,058	0,047	0,053	0,065	0,053	0,037
11	Weibl. Figur v. d. Akropolis (*Musées d'Athènes* Taf. VI) . . .	0,290	±0,220	0,058	0,049	0,063	0,073	0,063	0,042
12	Kopf der Athena aus dem Giebel des alten Tempels ebendaher	0,280	0,227	0,067	0,054	0,072	0,083	0,072	0,052
13	Weibl. Figur v. d. Akropolis (*Musées d'Athènes* Taf. II) . . .	0,206	0,172	±0,040	±0,032	0,040	0,049	0,049	0,033
14	Weibl. Kopf von der Akropolis (Taf. 13)	0,225	0,198	0,048	0,038	0,052	0,062	0,059	0,042
15	Weibl. Kopf von der Akropolis (Taf. 14)	0,173	0,157	0,038	0,030	0,041	0,048	0,048	0,035
16	Jünglingskopf von der Akropolis (Athen. Mitteilgn. V Taf. 1) .	0,191	0,180	0,046	0,040	0,048	0,054	0,054	0,040
17	Sog. Theseus v. Parthenongiebel	0,305	0,290	0,074	0,064	0,078	0,088	0,088	0,064
18	Herakles v. d. Relief Arch. Zeitung 1869 Taf. 24	0,109	0,104	0,028	0,024	0,028	0,032	0,032	0,024
19	Kora vom Eleusin. Relief . . .	0,251	0,242	0,041	0,038	0,071	0,074	0,074	0,054
20	Triptolemos vom Eleusin. Relief .	0,217	0,200	0,037	0,028	0,058	0,068	0,068	0,049
21	Demeter vom Eleusin. Relief . .	0,251	0,242	0,057	0,054	0,071	0,074	0,074	0,054
22	Apollo vom Parthenonfries . . .	0,152		0,032	0,026	0,042	0,047	0,042	0,029
23	Aphrodite vom Parthenonfries .	0,160	±0,145	0,030	0,025	0,045	0,050	0,045	0,030
24	Jüngling 18 vom Parthenonfries .	±0,123		0,029	0,025	0,034	0,038	0,034	0,023
25	Apollo aus dem athen. Theater .	0,235	0,215	0,065	0,056	0,057	0,065	0,065	0,045
26	Jünglingskopf aus dem Ptoon (*Bull. de corr. hell.* 1886 Taf. V) .	0,254	0,224	0,062	0,043	0,062	0,082	0,082	0,062
27	Kopf des Apollo (Athen. Mitteilungen I Taf. 8. 9)	0,270	0,247	±0,055	±0,040	0,055	0,072	0,082	0,057
28	Polykletischer Kopf in Smyrna (Evang. Schule)	0,260	0,260	0,066	0,057	0,066	0,076	0,070	0,055

Innerer Augenwinkel bis unteren Rand der Nasenflügel	Haaransatz bis unteren Rand der Nasenflügel	Innerer Augenwinkel bis Kinn	Nasenansatz bis Ohrläppchen	Mundbreite	Ohrlänge	Innere Augenweite	Äufsere Augenweite (* incl. Lider) (** bis zur Augenhöhle)	Augenlänge (* incl. Lider)	Augenhöhe (* incl. Lider)	Unteres Augenlid bis Augenbrauen	Backenknochenabstand	No.
0,036	0,103	0,084	0,100	0,036		0,032	0,077 (** 0,096)	0,024	0,012	0,024	0,096	1
0,054	0,153	0,129				0,037	±0,118	0,050		0,044	0,157	2
0,046	0,127	0,104		0,049	0,059 resp. 0,056	0,027	0,101	0,040	0,016	0,032	0,107	3
0,036	0,097	0,090	0,104	0,038	0,062	0,027	0,094	0,038	0,020	0,031	0,096	4
0,042	0,104	0,096	0,110	0,037	0,052	0,026	0,076	0,026	* 0,013	0,026	0,113	5
±0,042	0,114	±0,114	0,125	0,053	0,073	0,046	0,105	0,034	0,0175	0,034	0,122	6
l. 0,048 r. 0,045	0,107	±0,100		0,050		0,039	0,106	0,033	0,0165	0,033	0,114	7
0,036	0,099	0,082	0,102	0,039	0,057	0,030	0,091	0,030	0,015	0,030	0,107	8
0,031	0,080	0,077		0,035	0,052	0,027		0,027	0,012	0,027	0,097	9
0,038	0,112	0,091	0,117	0,047		0,029	0,094	0,034	0,017	0,034	0,120	10
0,042	0,120	0,108	±0,130	0,052	0,072	0,042	0,118	0,036	0,018	0,031	0,145	11
0,053	0,138	0,123	0,125	0,052		0,036	0,119 (** 0,123)	0,045	0,020	0,046	0,142	12
0,0295	±0,081	0,081	0,099	0,038		0,025	0,077 (** 0,081)	0,027	* 0,015	0,024	0,100	13
0,042	0,100	0,100		0,042		0,026	0,087 (** 0,100)	0,033	0,011	0,025	0,113	14
0,030	0,078	0,078		0,035	l. 0,043 r. 0,041	0,025	0,075	0,025	* 0,015	0,023	0,092	15
0,040	0,094	0,094	0,103	0,032	0,05	0,027	(** 0,094)	0,026	0,011	0,021	0,105	16
0,064	0,150	0,150	0,160	0,064		±0,040	(** 0,150)	±0,040		0,024	0,168	17
0,024	0,056	0,056	0,054	0,020	0,025							18
0,054	0,112	0,127	0,130					0,028	0,014	0,028		19
0,049	0,097	0,116						0,022	0,013	0,025		20
0,054	0,126	0,126						0,028	0,014	0,028		21
0,032	0,074	0,074	0,077	0,029	0,030	0,022	0,064 (** 0,074)	0,022	0,011	0,022	0,085	22
0,035	0,077	0,077	0,078		0,033			0,022	0,011	0,022		23
0,026	0,063	0,060	0,071					0,016	0,007	0,016		24
0,044	0,118	0,109	0,118	0,044	0,065	0,034	0,091	0,030	0,010	0,025	0,124	25
0,042	0,124	0,124	0,138	0,062	0,073	0,045	0,120	0,042	0,0215	0,042	0,137	26
0,052	±0,110	0,132	0,123	0,055		0,038	0,108	0,038	0,017	0,034	0,142	27
	0,134	0,126	0,128	0,055	0,066	0,040	0,104				0,147	28

CHARONLEKYTHEN.

(Hierzu Antike Denkmäler I, Taf. 23.)

Im Herbst vorigen Jahres hatte ich in Athen Gelegenheit, die beiden mittlerweile aus dem Besitz des Herrn Messinesis in denjenigen der archäologisehen Gesellschaft übergegangenen Lekythen 4 und 5 meiner Aufzählung Areh. Zeit. 1885, 19 näherer Betrachtung zu unterziehen und eine interessante neue Lekythos gleichen Gegenstandes aus Eretria kennen zu lernen. Sämmtliehe Darstellungen sehienen mir durch ihren eigenartigen Charakter eine Veröffentlichung zu verdienen, und lieb ist es mir, nunmehr durch dieselben meinen früheren Aufsatz über denselben Gegenstand[1] in erfreulieher Weise ergänzen zu können, naehdem die Herren Ath. Kumanudis und Dr. Tsuntas, letzterer als Entdecker der Lekythos von Eretria, mir die Erlaubnifs zur Veröffentlichung freundlichst gegeben und Hr. Gilliéron die Herstellung der Zeiehnung übernommen hat. Für Vermittlungsbemühungen und archäologische Assistenz bei der Zeiehnung bin ieh Herrn Dr. C. Schuchhardt dankbar.

Taf. 23, 1, jetzt in der Vasensammlung des Polytechneion No. 2968, ist die frühere Lekythos Messinesis Areh. Zeit. 1885, 19,5, gefunden in einem Grabe πρὸς δυσμὰς τοῦ ἐργοστασίου τοῦ Φωταερίου, also ziemlieh genau westlich des späteren Dipylon, etwa 330 Meter nordwestlieh des für jene Zeit zwischen Athanasios- und Nymphenhügel vorauszusetzenden Hauptthores, vermutlich neben der älteren heiligen Strafse[2].

H. 0,325. Der weifse Überzug deckt Bauch und Sehultern, weleh letztere mit Palmettenzeichnung geschmückt sind. Den oberen Absehlufs der Darstellung bildet ein durch liegende Kreuze unterbrochener Mäander zwischen je zwei schwarzbraunen Firnifsstreifen, den unteren ein Streifen mit schräg sich kreuzenden Strichen. Die Umrisse der Figuren sind hell-rötlichbraun, die Polychromie noch mäfsig. In Furtwängler's Beschreibung der Berliner Vasensammlung entspricht die Gruppe C II 13b 6 S. 687.

---

[1]) Die von Reinaeh *Rev. arch* 1886 I, 158, 369; II, 94; *Rev. crit.* 1886, 484; *Rev. arch.* 1887, I, 100; 103 erhobenen Bedenken an der Eehtheit des Areh. Zeit. 1885 Taf. 1 veröffentlichten Berliner Terracottareliefs werden von den am meisten eompetenten deutsehen Faehgenossen nunmehr geteilt; die Verteidigung desselben zu übernehmen empfinde ich, der ieh das Original überhaupt kaum kenne, keinen Beruf. Aueh das Lieehtenstein'sche Relief, früher Lecuyer, ist nieht frei von Verdaeht. Neapel ist freilieh nicht der Fälschungsort — das glaube ieh auf Grund persönlieher Naehforsehungen, die ieh selbst und meine Freunde dort im vorigen Jahre angestellt haben, gegen Reinach bestimmt versichern zu können. Eher ist es Athen. — S. auch den Sitzungsberieht der areh. Gesellseh. in Berlin: Woehensehr. f. klass. Philol. 1887, 937.

[2]) Das Grab ist eingezeichnet bei Curtius-Kaupert, Atlas von Athen Bl. III (aueh auf Bl. I u. II).

Wie die malerische Technik so weist auch die stilistische Behandlung unsere Lekythos — und ebenso die beiden anderen — der früheren Zeit zu, spätestens dem Anfang des vierten Jahrhunderts. Bezeichnend ist da namentlich die Form der Grabstele, die sich auf zwei Stufen noch schlank erhebt und noch jene ältere Krönung der strengstilisirten Palmette auf den liegenden Voluten zeigt, an welche nur erst in ganz schüchterner Andeutung, die sich auf je eine Umrifslinie beschränkt, je ein Akanthosblatt ansetzt[3]. Der »Abakos« der Stele zeigt Spuren feuerroter Farbe.

Charon, Haar und Bart braun, die Stirn gerunzelt, mit schwarzer grofser Mütze und feuerroter Exomis, wird von einem menschlichen Rühren gefafst, als er des kleinen Mädchens gewahr wird, das auf den Stufen seines eignen Grabmals[4] augenscheinlich gewartet hatte, bis Charon kommen würde es abzuholen, und nun rasch aufgesprungen auf ihn zueilt, ein allerliebster Zug kindlicher Harmlosigkeit, die den Schrecken des Todes noch nicht kennt. Charon streckt dem Kinde die Hand entgegen, um ihm das Ersteigen des hohen Schiffsbordes zu erleichtern. Das kleine Mädchen trägt einen bis auf die Füfse reichenden Chiton und darüber einen lilageränderten Mantel, der über die linke Schulter zurückgeschlagen sie ganz einhüllt.

Hinter dem Kinde steht eine sehr zerstörte Frau, im Chiton und lilageränderten Mantel, die auf der Linken in flachem Korbe Opfergaben und Schmuckgegenstände für das Grabmal, andere vielleicht in der erhobenen Rechten trug. Von den früheren Beschreibern übersehen ist das kleine εἴδωλον, mit dem gewohnten Klagegestus die eine Hand zum Haupte führend, das vor Charon in der Höhe sichtbar wird[5].

In einem sehr charakteristischen Gegensatz zur eben betrachteten steht die auf Taf. 23,2 veröffentlichte Lekythos im Polytechneion No. 2967 (Arch. Zeit. 1885, 19,4), äufserlich der vorigen gleichartig, nur dafs die Farbe der Umrisse etwas mehr in's gelblich-braune sticht: für ein wenig jünger würde man sie halten, wenn nicht feststände, dafs sie im gleichen Grabe gefunden worden wäre; denn Zeichnung wie Auffassung verraten eine etwas stärkere Mitwirkung bewufster künstlerischer Überlegung.

---

3) Brückner, Ornament und Form der att. Grabstelen 5 ff.

4) Arch. Zeit. 1885, 21. 22.

5) Verwandt mit dieser Lekythos ist eine soeben durch Wright bekannt gemachte im *Metropolitan Museum of art* in New-York, die im Jahre 1874 aus Athen erworben wurde: *American Journ. of archaeol.* II pl. XII—XIII 2 p. 399: Ein Knabe im Himation steht ruhig vor der Stele, das Haupt n. l. gewandt, von wo Charon mit dem Nachen kommt und ihm die R. entgegenstreckt, um ihn zum Einsteigen aufzufordern und dasselbe zu erleichtern. Hinter dem Knaben eine Frau mit flachem tänienbedeckten Korb auf der L., und Tänie in der vorgestreckten R. Auch die ebenda Fig. 1 veröffentlichten Bildreste einer Lekythos gleicher Herkunft und Aufbewahrung: Frau n. r. auf den Stufen des Grabmals sitzend und in der R. eine Lekythos ausgestreckt vor sich haltend wie um sie jemandem anzubieten, davor geschwungene Linien, sind wol als gleichartige Darstellung aufzufassen: die geschwungenen Linien vor ihr sind die Spitze des Nachens, die vertiealen Linien unter dem Arm der Frau der Unterschenkel des Charon.

Hier steht die Handlung stille. Ruhig zuwartend steht Charon in der Barke, mit beiden Händen auf die Ruderstange gestützt; sein Haar und Bart sind rotbraun, gelb-braun die Mütze, rötlich die Exomis; nur die leichte Krümmung der Nase verweist seinen sonst edlen Typus in eine untergeordnete Sphäre. Er drängt den auf der oberen der drei Stufen seines Grabmals sitzenden Jüngling nicht, sich zu erheben und zu ihm zu steigen; er läfst demselben Zeit, seine Gedanken zu Ende zu denken. Die Wendung des Hauptes und der Obolos in der Hand[6] lassen den Beschauer über die Richtung dieser Gedanken nicht im Zweifel. Der linke Unterarm ist zum gröfseren Teil zerstört; der Totenflufs und der Charonnachen werden wohl das Motiv zu seiner Bewegung gegeben haben:

νεκύων δὲ πορθμεὺς
ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων μ' ἤδη καλεῖ „τί μέλλεις;"

Nur Beine und Schoofs werden durch den dunkelfarbigen Mantel bedeckt, kein Gewand verhüllt die jugendliche Schönheit des Oberkörpers, das reich niederwallende Haar ist mit bekanntem den Alten so gut wie Lionardo und Rembrandt geläufigen malerischen Kunstgriff geschickt verwertet, um das Antlitz zu heben. Die Zeitspanne ist nicht so grofs, welche die erste Entstehung plastischer Schöpfungen wie des Eros von Centocelle und seiner Verwanten von unserer Epoche trennt. Den künstlerisch notwendigen Abschlufs des Bildes stellt das von links herankommende Mädchen dar, in gelbem Chiton ohne Mantel, das rotbraune Haar zum Zeichen der Trauer in langen losen Locken vor den Schultern und auf den Rücken niederfallend, mit beiden Händen vor sich einen grofsen flachen Korb mit nicht mehr erkennbaren gelblichen Gegenständen (wohl Früchten: s. Arch. Zeit. 1885 Taf. 3) tragend, von dem Tänien herabhängen: οὔτ' ἐπινύμφειός πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω mögen wol Worte sein, die auch für die trüben Abschiedsgedanken unseres Jünglings den Grundton abgeben.

Taf. 23,3 giebt das Bild einer Lekythos im Polytechneion No. 3508, aus Eretria[7]. Die Umrisse sind hell-braunrot, die Farbtöne alle etwas kräftig, wie es den in Eretria neuerdings gefundenen Lekythen sämmtlich eigen ist. Die Ausführung ist flott, nicht grade sorgfältig, aber auch nicht lüderlich. H. 0,37.

Die Situation ist hier eine aufsergewöhnliche: durch Fehlen der Stele wird der Arch. Zeit. 1885, 6 festgestellte zweite Typus ausgeschieden; die für den ersten Typus, die Ankunft der Todten am Acheron bezeichnenden Zuthaten fehlen hier auch: dennoch kann es nicht zweifelhaft sein, dafs dieser Augenblick gemeint ist. Auf das hohe Ufer, oberhalb des Flusses, hat das Mädchen ihren kleinen Schutzbefohlenen hingesetzt, um die Ankunft des Todtenschiffes abzuwarten; sorgsam hat sie ihm seinen lilafarbenen Mantel untergebreitet. Er safs ihr zugewendet: wie er den Nachen kommen sieht, dreht er sich um, blickt Charon mit den grofsen Kinderaugen erstaunt an und hebt dabei ein wenig die rechte Hand. Charon erfafst die

[6]) Über die principielle Wichtigkeit dieser monumentalen Thatsache genügt es, auf Arch. Zeit. 1885, 21 zu verweisen.

[7]) Ἐφημ. ἀρχ. IV (1886), 31—35.

Situation: er möehte das Kind nieht ersehreeken, tritt nieht weiter vor als nötig und streekt die Reehte behutsam vor, als wolle er das Kind begütigen. Denn sehreekhaft genug sieht er aus mit seinem struppigen kurzen Sehnurr- und Kinnbart, dem wirren braunen Haar, der hohen sehwarzen Mütze, der dunkelfeuerroten Exomis: ein ausgeprägtes aber gutmütiges Alltagsgesieht. Ein Kind trennt sieh nieht gerne von seinen Spielsaehen, die müssen mit wohin es aueh geht, daher das Kästehen mit dem roten Tragband, daher die Gans, meinetwegen aueh Ente, in der Hand des Mädehens. Gänse sind zwar θύσιμα θηρία[8], aber dafs sie grade ehthonisehen Gottheiten oder den Heroes geopfert seien, ist nieht überliefert und unwahrseheinlieh: es bedarf ja aber kaum des besonderen Hinweises auf die bekannten Genrefiguren der mit Gänsen spielenden Knaben, auf Vasenbilder wie Berlin 3174, 3344, auf Jahn's Aufsatz in den Beriehten der säehs. Gesellseh. 1848, um klar zu maehen, warum dem Knaben sein Vogel naehgetragen wird. Das Mädehen — denn ein solehes, nieht etwa die Mutter, seheint mir beabsiehtigt — trägt einen gelben Chiton und lila Mantel: aus wenig Striehen und wenig Farbe besteht die ganze Andeutung der Gewandung, so dafs die Umrifslinien des Körpers nirgend verdeekt sind. Ihr Bliek ist auf Charon geriehtet, ihr Mund leieht geöffnet.

Das seehsjährige Mädehen läuft munter und mutig auf Charon zu, dessen Sehreeken es noeh nieht kennt, der herangewaehsene Jüngling weifs was er hinter sieh läfst und verlieren mufs, das kleine Knäbehen, noeh unfähig, selber den Weg zum Aeheron zu besehreiten, wird im kindliehen Spiel von Charon überraseht und wundert sieh nur über die ihm fremdartige Erseheinung — das sind drei in der That sehöne Ergänzungen zu dem häufigeren Bilde der herangereiften Jungfrau, welehe in stillem ergebnem Sehmerz vom Leben Absehied nimmt und den Todesweg besehreitet, weil sie weifs, dafs sie es mufs.

Unsere Todtentanzpoesie sueht ja verwandte Töne anzusehlagen, aber es gelingt ihr nur selten so wie die Antike vom Traditionellen und Gebundenen ganz sieh loszumaehen und zur rein mensehliehen Einfalt der Empfindung durehzudringen. Beim letzten Bilde fielen mir unwillkürlieh die alten Worte des Lübeeker Todtentanzes ein unter dem Bilde des Todes, der das Kind aus der Wiege holt:

O Dod, wo sehall ik di vorstân,
Ik sehall all danzen un kan noeh nieh gân.

Heidelberg. F. von Duhn.

[8]) Suid. s. v. Βοῦς ἕβδομος und θῦσος. Petron 136. Artemid. IV, 83. Paus. X, 32,9.

Robert, Carl

BEITRÄGE ZUR ERKLÄRUNG DES PERGAMENISCHEN TELEPHOS-FRIESES.

I.

Schon die kurz nach ihrer Auffindung in das Berliner Museum gelangten ersten Platten des Telephos-Frieses liefsen die Abhängigkeit der dargestellten Sagenversion von dem attischen Drama genügend erkennen; schon damals konnte ausgesprochen werden, dafs jedesfalls die Auge und der Telephos des Euripides, wahrscheinlich auch die Myser des Sophokles die letzten litterarischen Quellen der Darstellungen seien (Bild und Lied S. 47. 48). Heute, wo durch die sorgfältigen und geschickten Hände der Bildhauer Freres und Possenti[1] das unterdefs gewaltig angewachsene Material gesichtet und aneinander gefügt und Dank der fürsorglichen Leitung der Abtheilungsdirektion in einem geräumigen Theil der Werkstatt in übersichtlicher Aufstellung der wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich gemacht ist, bin ich in der Lage das damals gewonnene Resultat durchaus zu bestätigen, aber auch es nach mancher Seite hin noch zu ergänzen und zu erweitern, und dadurch, wie ich hoffe, zugleich für eine systematische Durcharbeitung der Friesfragmente den Weg zu ebnen.



B

Bei jener früheren Äufserung hatte ich vornehmlich folgende vier Bruchstücke im Auge:

A) Auffindung des kleinen Telephos durch seinen Vater Herakles; abgeb. bei Overbeck Gesch. d. griech. Plastik II³ S. 254 Fig. 133a; vgl. Conze Jahrb. d. königl. preufs. Kunstsammlungen I 1880 S. 184. Das linke Bein des Herakles und der Hinterkopf des kleinen Telephos sind nachträglich gefunden und angesetzt worden; Länge der Platte 0,73 (beide Stofsflächen sind theilweise erhalten); gröfste Höhe gegenwärtig 1,11.

[1]) Beide trefflichen Männer haben mich auch bei meiner Untersuchung in der wirksamsten Weise unterstützt, wofür denselben hier auch öffentlich zu danken mir eine erfreuliche Pflicht ist.

B) Bestrafung der Auge, s. die vorstehende Abbildung; vgl. Conze a. a. O. S. 184. Zwei Platten mit erhaltenen Stofsflächen, L. beider 1,50, H. 1,58.

Während vier Zimmerleute mit Hammer, Axt, Säge und Drillbohrer unter Aufsicht des links stehenden Königs Aleos an einem kleinen Boot oder einer bootförmigen Larnax arbeiten, sitzt oben in tiefer Trauer die verhüllte Auge, vor ihr zwei Dienerinnen, die einen unverständlichen kastenartigen, aber vorn und oben offenen Gegenstand halten und traurig das Haupt senken.

C) Telephos und Auge im Brautgemach, s. die beifolgende Abbildung. Oberer Theil einer Platte mit erhaltenen Stofsflächen an beiden Seiten, L. 0,71, H. 0,92.

Die Darstellung ist sehr verstofsen. Vor einem aufgespannten Parapetasma bäumt sich eine mächtige Schlange empor; links der entsetzt zurückfahrende und den linken Arm wie erschreckt oder abwehrend erhebende Telephos. Dafs letzterer unbärtig war, läfst sich trotz der grofsen Zerstörung noch aus dem Contur des Gesichts erkennen. Der verhältnifsmäfsig kleine Abstand des Kopfs von dem oberen Rand lehrt aufserdem, dafs er nicht auf dem Fufsboden, sondern auf einer Erhöhung, vermuthlich einer niedrigen Bühne stand, die dem Brautbett als Untersatz diente. Auch die Schlange ruht nicht auf dem Boden, sondern vermuthlich auf der Kline.



C

D) Telephos mit dem kleinen Orestes auf dem Altar, abgebildet Jahrb. d. königl. preufs. Kunstsamml. I S. 183 = Overbeck a. a. O. Fig. 133b, danach hier wiederholt mit dem nachträglich als zugehörig erkannten Kopf des Agamemnon. Platte mit theilweise erhaltenen Stofsflächen; L. 0,98, H. 0,94. Der Hinterkopf des Agamemnon gehört zu der links anschliefsenden Platte.

Telephos, an dessen linkem Oberschenkel ein Stück des Verbandes erhalten ist, hat den kleinen Orestes unter den linken Arm gepackt und die rechte Hand zur Faust geballt, als wollte er den Kopf des Kindes zerschmettern. Eine Waffe hielt die Hand auf keinen Fall; dafs es, wie auf der Trajanssäule, dem Beschauer überlassen geblieben sein sollte die Waffe sich in der Phantasie zu ergänzen, wäre an sich denkbar; doch würde man dann erwarten, dafs Telephos nach der Brust und nicht nach dem Kopf des Kindes zielte. Vorne kniet am Boden, mit kurz geschnittenem Haar und hochgegürtetem ärmellosen Chiton, die Dienerin, der er den Knaben entrissen hat. Von links kommt Agamemnon herbei; dafs er lebhaft bewegt war, läfst sich noch aus der Richtung der Mantelfalten und der schrägen Haltung des Scepters (das nicht etwa auf dem



D

Boden aufgestellt, sondern schwebend getragen wird) erkennen; das Gesicht zeigt mächtige Erregung.

Die Grundzüge der befolgten Sagenversion sind durch diese vier Scenen schon gegeben. Dafs Herakles selbst seinen mit der Auge erzeugten Sohn in den Schluchten des Parthenion an den Brüsten eines im Gebirge hausenden Thieres — nach der attischen Version einer Hindin, auf dem Fries einer Löwin — saugend findet, hat von Wilamowitz *Anal. Euripid.* p. 188 als einen charakteristischen Zug der Auge des Euripides erwiesen und zugleich mit Recht behauptet, dafs dieses Motiv nicht zur ursprünglichen Volkssage gehöre, sondern freie Erfindung des tragischen Dichters sei. Während aber das Drama mit der Rettung der zum Tod im Meer verurtheilten Auge, der Aussöhnung zwischen Herakles und Aleos und der Anerkennung des kleinen Findlings durch seinen Grofsvater schlofs, und höchstens ein Götterwort, von der Maschine herab gesprochen, auf die dem Telephos später beschiedene Herrschaft über Teuthrania hinweisen konnte, liefs der Künstler die Strafe an Auge, deren Vorbereitung wir auf B finden, im Einklang mit der gewöhnlichen Sagenversion auch wirklich vollziehen; denn der auf C dargestellte Vorgang setzt voraus, dafs Auge wirklich dem Meere preisgegeben ward und zwar allein, ohne ihren Knaben. In diesem letzten Zuge folgt der Künstler, wie es an solcher Stelle auch nicht anders zu erwarten war, der in Pergamon offiziell recipirten Sagenform, was zum Überflufs noch durch die Darstellung auf einer Bronzemünze von Elaia, der Hafenstadt von Pergamon, bestätigt wird: aus der in einem Fischnetz aufgefangenen Larnax, die hier indessen nicht wie auf dem Fries die Gestalt eines Kahns, sondern die gewöhnliche kastenartige Form zeigt, steigt Auge, wie zuerst Fr. Marx (Mitth. des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen 1885 S. 21) die früher als Danae gedeutete Figur richtig benannt hat, von vier erstaunten Schiffern freundlich begrüfst, und zwar Auge allein, ohne den Telephosknaben.

Den Mysern des Sophokles entnommen ist die Scene auf C. Mit Auge, seiner leiblichen Mutter, die König Teuthras als Pflegetochter und Erbin angenommen hat, ist Telephos zum Lohn für seine im Kriege gegen die Feinde des Königs vollbrachten Heldenthaten vermählt worden. Aber Auge will nicht dulden, dafs nach dem Zeus-Sohn Herakles ein Sterblicher sie umarme. Mit gezücktem Schwerte stürzt sie im Brautgemach auf den ihr eben angetrauten Gatten los. Doch die Götter wollen nicht den Tod des Sohnes von der Hand der eigenen Mutter. Eine gewaltige Schlange bäumt sich zwischen beiden empor und, als dann Auge das Schwert fallen lassend ihr Vorhaben eingesteht und nun Telephos den Mordversuch rächen will, erscheint Herakles und vermittelt die Erkennung zwischen Mutter und Kind. So berichtet Hygin fab. C offenbar nach einer Tragödie, und dafs diese Tragödie, wie Welcker Griech. Tragöd. I S. 414 ausgeführt hat, die Μυσοί des Sophokles waren, ist auch heute noch in hohem Grade wahrscheinlich. Ribbeck Römische Tragödie S. 311 hat eingewandt, dafs sich ein stricter Beweis für diese Behauptung aus den erhaltenen Fragmenten nicht führen lasse. Aber zweierlei beweisen doch selbst diese dürftigen Fragmente, erstens dafs in dem Stück die Ankunft des Telephos in

Mysien (fr. 374) und zweitens dafs eine Festfeier (fr. 375. 376) vorkam, bei welcher an die Hochzeit des Telephos mit der Auge zu denken doch ungemein nahe liegt. Nimmt man nun hinzu, dafs die der Hyginschen Fabel zu Grunde liegende Tragödie noch in der Kaiserzeit populär war, wie die Erwähnung bei Aelian Hist. anim. III 47 zur Genüge beweist, so ist damit der Gedanke an einen der sog. nacheuripideischen Dichter von selbst ausgeschlossen, und man hat, da keines der den Alexandrinern bekannten Stücke des Euripides diesen Stoff behandelt haben kann, nur noch die Wahl zwischen Aischylos und Sophokles. Dem Aischylos aber wird kein Kundiger ein Drama zutrauen, in dem der drohende Incest zwischen Mutter und Sohn den Höhepunkt der Handlung bildet und die Lösung des Conflicts durch einen Maschinengott erfolgt. Auch das Argument von Carl Pilling *(Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres tractaverint;* diss. inaug. Hal. Sax. 1886), dessen sorgfältiger und übersichtlicher Zusammenstellung des litterarischen Materials ich im Übrigen alle Anerkennung zolle, ist völlig haltlos. Pilling glaubt in der taurischen Iphigenie des Euripides das Vorbild und somit den *terminus post quem* für die von Hygin benutzte Tragödie gefunden zu haben. Wie dort Pylades den von den Erinyen verfolgten Orestes, so begleite hier Parthenopaios den mit dem Blute seiner Oheime befleckten Telephos in die Fremde; Entsühnung von der Blutschuld sei beide Male der Zweck, Auffindung dort der Schwester, hier der Mutter der unerwartete Erfolg der Fahrt. Da nun die Verbindung zwischen Orestes und Pylades seit Alters in der Sage feststehe, für das Freundschaftsbündnifs zwischen Telephos und Parthenopaios hingegen ein in die ältere Zeit hinaufreichendes Zeugnifs nicht existire, so gebühre unzweifelhaft dem Euripides die Priorität. Allein auch ohne Vorgang der Volkssage oder einer anderen Dichtung lag die Verbindung der beiden auf dem Parthenion ausgesetzten Kinder, Telephos und Parthenopaios, aufserordentlich nahe; und ist es denn wirklich so gewifs, dafs das griechische Original der Atalante des Pacuvius, in welchem die Rollen der beiden Freunde vertauscht sind und Parthenopaios es ist, der in Begleitung des Telephos seine Ältern sucht, eine jüngere Nachbildung des die Fahrt des Telephos zu den Mysern behandelnden Dramas und nicht vielmehr sein Vorbild ist? Und gerade was für die Verbindung des Orestes und des Pylades in der euripideischen Dichtung, wie in dem ihr am Nächsten verwandten Stück, dem griechischen Original des pacuvianischen Chryses, das eigentlich Charakteristische ist, der selbstlose Wetteifer aufopfernder Freundschaft, gerade davon berichtet Hygin aus der Telephostragödie nichts und konnte auch der ganzen Natur des Stoffes nach nichts davon berichten. Wenn also ein Zusammenhang der bei Hygin referirten Tragödie mit der taurischen Iphigenie des Euripides mehr als problematisch erscheinen mufs, so glaube ich einen solchen mit zwei anderen Stücken desselben Dichters allerdings erkennen zu dürfen, dem Kresphontes und dem Ion. Die Mutter im Thalamos den eigenen Sohn mit geschwungener Waffe bedrohend — das ist die berühmte Situation im Kresphontes, aber dort spielt der Vorgang im Gastzimmer, hier im Brautgemach; kein Zweifel, auf welcher Seite die Steigerung und somit die Entlehnung zu suchen ist, zumal wir das von Euripides

seinerseits im Kresphontes benutzte Vorbild in der Oresteia des Stesichoros zu erkennen haben (Bild und Lied S. 179 A. 27). Noch unverkennbarer ist die Ähnlichkeit der Peripetie mit der im Ion; Auge und Kreusa wollen beide den eigenen unerkannten Sohn, die Frucht der heimlichen Umarmung eines Gottes, ermorden; beide werden, da ihr Anschlag mifslingt, von dem eigenen Sohn mit tödtlicher Waffe bedroht und durch das directe Eingreifen des göttlichen Vaters und Gatten, hier des persönlich auftretenden Herakles, dort des durch den Mund seiner Prophetin sprechenden Apollon, gerettet. Da im Ion altes Sagenmaterial so gut wie nicht vorhanden ist, wird sich hier kaum entscheiden lassen, ob die Telephostragödie vom Ion oder der Ion von der Telephostragödie abhängig ist. Soviel darf aber wohl unbedenklich als Resultat dieser Betrachtung ausgesprochen werden, dafs hier eine Wechselwirkung vorliegt, wie sie nur zwischen zeitgenössischen Dichtern obzuwalten pflegt, nicht sklavische Nachahmung eines Epigonen. Zu dem ermittelten Zeitansatz nach dem Kresphontes (c. 427) stimmt auch sehr gut die Lösung durch den Maschinengott. Die Sicherheit also, die sich bei Reconstruction einer sophokleischen Tragödie überhaupt erreichen läfst, kann Welcker's Behandlung der Μυσοί für sich beanspruchen, und wir sind berechtigt, in diesem Stück die letzte poetische Quelle für die auf C dargestellte Scene zu erkennen. Ob freilich die von den pergamenischen Künstlern befolgte Sagenversion in jeder Einzelheit sich an das sophokleische Stück anschlofs und ob nicht die Einordnung des Tragödienstoffs in den Zusammenhang der übrigen Lebensschicksale des Telephos zu mancherlei Modificationen nöthigte, wie sie in dem Verhältnifs zur Auge des Euripides uns schon entgegengetreten sind, kann erst der weitere Verlauf der Untersuchung lehren.

Die auch auf anderen Kunstdarstellungen wiederholt gefundene, ungemein populäre Hauptscene des Euripideischen Telephos, haben wir, wie bereits Lolling gleich nach der Auffindung festgestellt hat, auf D vor uns. Euripideisch ist namentlich der Zug, dafs Telephos das Kind zu tödten droht, während er es im Epos und wohl auch bei Aischylos nur als Pfand auf dem Arm trägt, wie dies die bekannte attische Vase (Jahn Arch. Aufs. Taf. 2) veranschaulicht. Hingegen weicht die Darstellung in zwei Punkten von der euripideischen Dichtung ab; einmal ist Telephos nicht als Bettler gebildet, eine Emancipation von der dichterischen Vorlage, die der Fries mit den übrigen Darstellungen der Scene auf griechischen Kunstwerken gemein hat (vgl. O. Jahn Telephos und Troilos und kein Ende Taf. 1. Arch. Zeit. 1857 Taf. 106. 107), nur auf etruskischen Urnen ist das Bettlercostüm angegeben; zweitens aber bedroht Telephos den Knaben nicht, wie bei Euripides und auf den von diesem abhängigen Bildwerken, mit dem Schwert, sondern mit der geballten Faust.

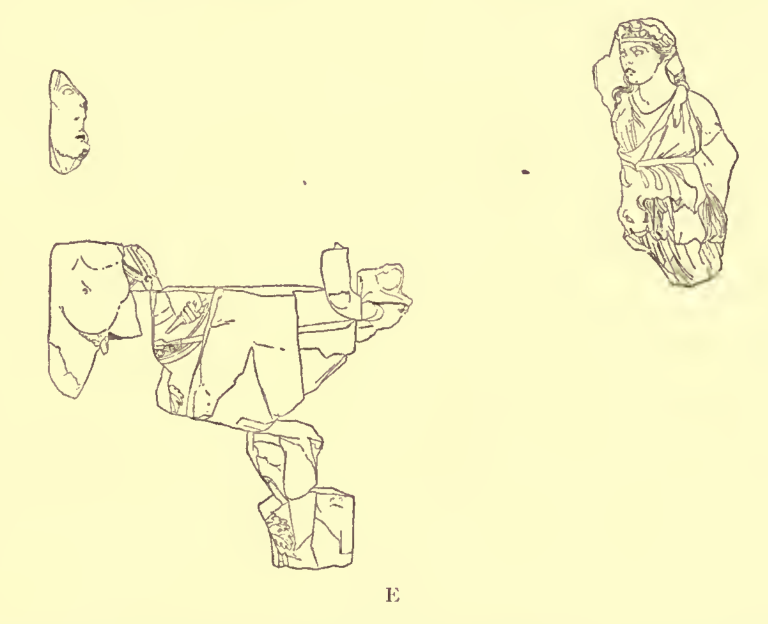
II.

Die vier bisher besprochenen Scenen veranschaulichen Momente aus drei verschiedenen Lebensperioden des Telephos, aus seinem Kindes-, Jünglings- und Mannesalter, und wir werden gut thun, diese Dreitheilung vorläufig bei der Betrach-

tung der übrigen Darstellungen zu Grunde zu legen, so lange bis eine genaue Ermittelung der Anordnung uns eine andere Classification ermöglicht.

Wir beginnen mit denjenigen Platten und Fragmenten, auf welchen sich Ereignisse aus dem Mannesalter des Telephos mit Sicherheit erkennen lassen.

E) Die Verwundung, s. die beifolgende Abbildung. Fragmentirte Platte, an beiden Seiten Reste der Stofsfläche, L. 0,82; dazu ein sich anschliefsendes Stück



E

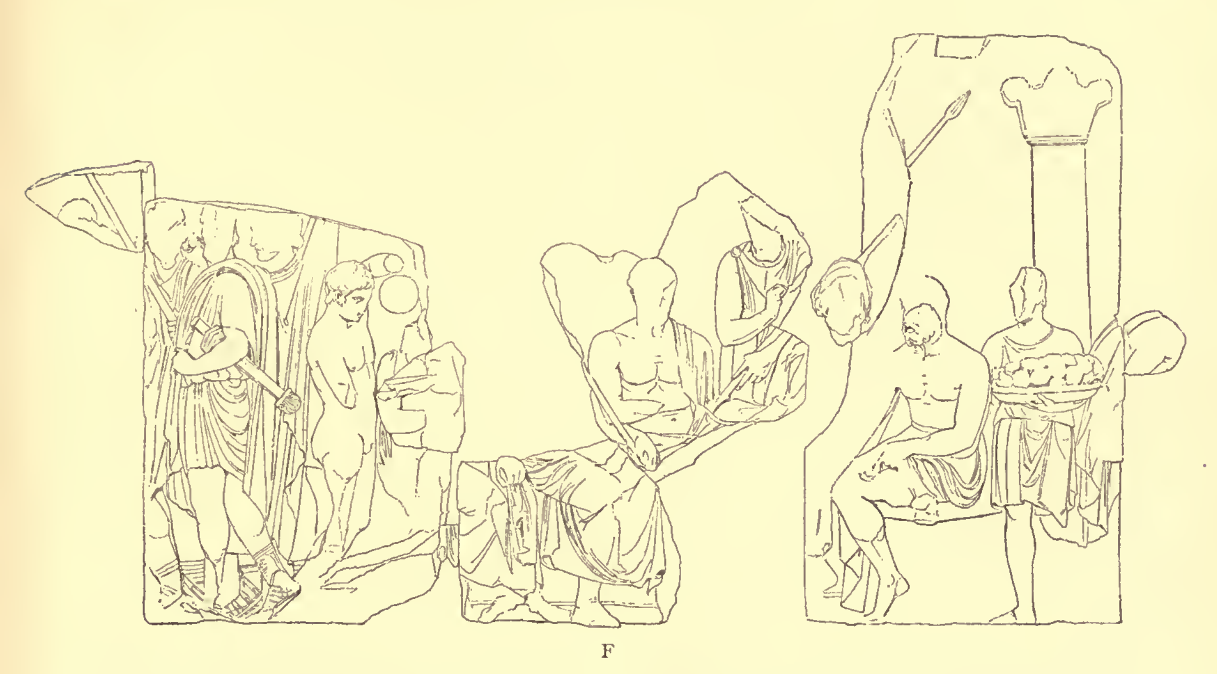
der rechts folgenden Platte, auf welcher vermuthlich auch die Dionysosfigur ihren Platz hatte; da der Plattenschnitt mitten durch die Figur des Telephos geht, mufs die Scene sich über mindestens drei Platten erstreckt haben.

Telephos, der auf dem Kopf den Helm, an dem Arm den Schild und um die Brust das Wehrgehenk trägt, hat sich auf der Flucht mit dem linken Fufs in die Zweige eines auf dem Schlachtfeld gewachsenen oder durch Dionysos' göttlichen Willen plötzlich entsprossenen Rebstocks verwickelt. Indem er den Fufs zu befreien sucht und dabei Kopf und Oberkörper nach rückwärts kehrt, giebt er durch diese Wendung den bisher durch den Schild gedeckten linken Oberschenkel blofs. Diesen Moment benutzt der verfolgende Achilleus, um ihm mit tief gehaltener Lanze die Wunde im Oberschenkel beizubringen. Ein nach rückwärts niedergestürzter Verwundeter zu den Füfsen des Achilleus dient wohl lediglich zur Charakteristik des Schlachtfeldes und ist schwerlich mit einem bestimmten Namen, z. B. Thersandros, zu benennen. Über der rechten Hand des Achilleus und zwischen seinen Oberschenkeln erscheinen noch zwei schwer zu deutende Reste, der eine rührt vielleicht von einer zerbrochenen Waffe her, der zweite scheint aus dem Zipfel eines Fells oder Gewandes und vielleicht dem Ansatze eines Felsens zu bestehen.

Das Bruchstück mit der Dionysosfigur schliefst nicht unmittelbar an; seine Zugehörigkeit zu dieser Scene ist nur eine Vermuthung, aber eine in hohem Grade wahrscheinliche. Dafs die Verwundung des Telephos nicht allein durch die Kraft und Schnelligkeit des Achilleus, sondern durch unmittelbares Eingreifen des Dionysos erfolgt, der die Flucht des Myserkönigs hemmt, ist ein schon dem Epos bekannter und gewifs ursprünglich zum Mythos gehöriger Zug, den aufzugeben gerade die pergamenische Localsage am Wenigsten Veranlassung hatte. Auch in der schönen, durch Restauration bis zur Unkenntlichkeit entstellten Darstellung von Telephos' Verwundung auf dem attischen Krater der Ermitage (Stephani, Vasen der Ermitage No. 1275, abgeb. *Mon. d. Inst.* VI tav. 34), dessen richtige Deutung zuerst Emanuel Löwy gegeben hat (Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Österreich IV, S. 220f.), ist Dionysos selbst gegenwärtig. Die Zutheilung des Bruchstücks gerade zu dieser Scene wird aber weiter auch durch die ganze Erscheinung des Dionysos empfohlen. Mit feinem Chiton und gegürtetem Ziegenfell (?) bekleidet, stürmt er nach links, den rechten Arm wohl mit einer gebietenden Bewegung vorgestreckt, den linken, der den Thyrsos gehalten haben mag, gesenkt; das Antlitz mit den weitaufgerissenen Augen, dem geöffneten Mund, der gefalteten Stirn läfst zornige Erregtheit erkennen. Beachtung verdient weiter, dafs Dionysos in kleineren Verhältnissen dargestellt ist, wie z. B. Telephos und Achilleus und die meisten der auf dem Erdboden stehenden Figuren. Nach Analogie anderer Scenen, namentlich von B, darf daraus gefolgert werden, dafs der Gott seine Stelle im obern Theil der Platte hatte, also vielleicht auf einer Felshöhe dahineilend dargestellt war, für den unsichtbar in den Gang der Schlacht eingreifenden Gott gewifs ein sehr passender Platz. Wenn die Reste über der Hand des Achilleus, wie oben angenommen ist, wirklich von einem Felsen herrühren sollten, so würde dies für Zutheilung des Fragments eine weitere Bestätigung abgeben. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist E aber auch darum, weil es uns den Gesichtstypus des zum Manne gereiften Telephos kennen lehrt; denn die von Freres angenommene Zugehörigkeit des behelmten bärtigen Kopfes zu der Telephosfigur wird durch den Plattenschnitt und die Drehung des Halses absolut sicher gestellt. Der Kopf zeigt ausgesprochenen Heraklestypus und illustrirt in willkommener Weise die bekannten Worte des Pausanias X 28, 8 (Αὔγη) γυναικῶν, ὁπόσαις ἐς τὸ αὐτὸ Ἡρακλέα ἀφικέσθαι λέγουσι, μάλιστα δὴ παῖδα ἐοικότα ἔτεκε τῷ πατρί. Durch diesen Fund ist es möglich geworden auch in der Hauptfigur einer andern vollständig erhaltenen Scene, deren Betrachtung wir gleich hier anschliefsen, den Telephos und in dem dargestellten Vorgang die Heilung oder vielmehr die Vorbereitung derselben zu erkennen:

F) Drei zusammenschliefsende Platten sowie Bruchstücke der vorausgehenden und der folgenden Platte. Länge der drei Platten 2,60, s. die folgende Abbildung.

In der ihrer Länge nach vollständig erhaltenen, beinahe drei Platten füllenden Scene sind eine Anzahl Männer in friedlicher Tracht und in ruhiger Verhandlung versammelt. Der nur wenig verletzte Kopf des an der rechten Ecke sitzenden Mannes zeigt den von E her bekannten Typus des Telephos; derselbe trägt eine um



F

die Hüften geschlungene Chlamys, die er am linken Oberschenkel ein wenig lüftet; offenbar ist er im Begriff seine Wunde zu zeigen. Von dem stark verstümmelten Kopf des an seiner rechten Seite sitzenden Mannes ist gerade noch genug erhalten, um erkennen zu lassen, dafs derselbe bärtig und mit dem Pilos bedeckt war; es ist Odysseus, der redend seine rechte Hand erhebt. Dann folgt, nach der Mitte der Darstellung hin, ein stehender Jüngling im Chiton und auf der rechten Schulter gehefteter Chlamys; er allein von allen Anwesenden trägt eine Waffe und zwar eine auffallend lange Lanze, die er mit einer gewissen Absichtlichkeit in der Linken vor sich hält, während die vor der Brust mit gekrümmten Fingern erhobene Rechte seine Rede zu begleiten scheint; unverkennbar ist es Achilleus mit dem heilbringenden Speer. Von den die linke Hälfte der Darstellung einnehmenden Männern ist der dem Achilleus zunächst sitzende durch die schlaffen Körperformen als Nestor, der zweite durch das Scepter als Agamemnon bezeichnet; in dem dritten wird man sowohl wegen seiner Stelle neben Agamemnon, als weil er als der am meisten Interessirte nicht wohl bei dem Vorgang fehlen kann, den Menelaos zu erkennen haben. Zwei jugendliche Diener, der eine mit Weinkanne und Trinkschale, der andere mit einer Schale voll Früchten schliefsen die Darstellung an beiden Seiten ab. Der Vorgang ist, nachdem die einzelnen Figuren benannt sind, leicht verständlich. Die Versöhnung des Telephos mit Agamemnon und Achilleus hat stattgefunden; der Myserkönig sitzt als Gast im Kreise der Achaeerfürsten; die Diener bringen Speise und Trank; Telephos hat eben den Orakelspruch ὁ τρώσας ἰάσεται mitgetheilt, der das Befremden des Achilleus erregt, aber von Odysseus gedeutet wird. *Achilles respondit se artem medicam non nosse, tunc*

Ulysses ait: »non te dicit Apollo, sed auctorem vulneris hastam nominat«. Diese Worte des Hygin fab. CI bezeichnen erschöpfend den dargestellten Moment.

Zwei in flachem Relief gebildete Pfeiler rahmen die Darstellung an jeder Seite ein und trennen sie von der vorausgehenden und nachfolgenden Scene; von beiden sind Reste erhalten; von der rechts anschliefsenden (F*) ein nackter, nur mit der Chlamys bekleideter Mann, der den rechten Arm senkend sich weit nach vorn überbeugt; von der links anschliefsenden (*F) drei Figuren; die im Vordergrund stehende ist ein nach links gewandter, mit gegürtetem Ärmelchiton, Chlamys und Stiefeln bekleideter Jüngling, der an der Seite ein Schwert, in der rechten Hand die Lanze trägt und mit der linken Hand den Saum seiner Chlamys gefafst hat; das von langen Locken umgebene Gesicht wandte er, wie die Bruchfläche und die Stellung der Halsmuskeln lehrt, dem Beschauer zu. Die Vergleichung mit F legt es nahe, in der Figur den Achilleus zu erkennen. Im Hintergrund werden neben ihm im flacherem Relief noch zwei ähnlich gekleidete, gleichfalls nach links gewandte Jünglinge sichtbar. Von einer links vor ihm stehenden Figur rühren ganz geringfügige Reste am Plattenrand und eine Bruchfläche auf dem links anschliefsenden Plattenfragment her.

Mit Sicherheit darf angenommen werden, dafs, wie die Berathung über die Heilung, so auch die Heilung selbst auf dem Friese zur Darstellung gebracht war; entweder in *F oder F* mufs uns ein Rest dieser Scene erhalten sein, je nachdem die Scenenfolge von rechts nach links oder von links nach rechts ging. Wenn wir in der Hauptfigur auf *F mit Recht Achilleus erkannt haben, so ist schon damit die Beziehung dieses Bruchstücks auf die Heilung ausgeschlossen, da bei diesem Vorgang Achilleus unmöglich solch ruhige Haltung einnehmen, sondern wie auf dem etruskischen Spiegel und den etruskischen Urnen nur in dem Moment dargestellt sein konnte, wo er den Rost seiner Lanzenspitze in die Wunde des Telephos schabt. Aber selbst wenn wir von dieser, immerhin nicht absolut sicheren, Benennung absehen wollen, kann man sich schwer vorstellen, wie diese Gruppe ruhig dastehender Männer in einer Darstellung von Telephos' Heilung ihren Platz hätte finden können. Hingegen würde sich der vornübergebeugte Mann von F* einer solchen Darstellung vortrefflich einordnen, sei es, dafs er aufmerksam der Thätigkeit des Achilleus zuschauend, sei es, dass er selbst thätig eingreifend zu denken ist, indem er das wunde Bein des Telephos mit seinen Händen etwas in die Höhe hob. In diesem Falle würde also auf *F ein zeitlich früher, auf F* ein zeitlich später fallender Vorgang als auf F dargestellt gewesen sein, und die Richtung der Scenenfolge würde, wie es zur Zeit der Alleinherrschaft der rechtsläufigen Schrift auch von vornherein das Wahrscheinlichste[2] ist, von links nach rechts gehen. Dafs dem in der That so war, lehrt eine Anzahl anderer sicher zu deutender Scenen, die im III. und IV. Abschnitt zur Besprechung kommen werden.

[2]) Dafs es freilich auch Ausnahmen gab, lehren die Aeneasbilder von Esquilin (abgeb. *Mon. d. Inst.* X, tav. LX. LXa).

Es fragt sich weiter, ob wir den in der vorhergehenden Scene *F dargestellten Vorgang, zu dem die Gruppe der drei Jünglinge gehört, noch ermitteln können. Zunächst ist hierbei zu erwägen, dafs D (Telephos auf dem Altar) seine Stelle nicht allzu weit vor F, und zwar nach der eben ermittelten Scenenfolge, links von demselben gehabt haben mufs; *F kann somit entweder von derselben Scene wie D oder von einer zwischen D und F liegenden Scene herrühren. In dem ersteren Falle würden die drei Jünglinge und die vor ihnen stehende, fast ganz zerstörte Figur zu den um Telephos versammelten Achäerfürsten gehören. In der That verlangen die Gesetze der Symmetrie, dafs dem links vom Altar, schwerlich allein, sondern in Begleitung der Klytaimnestra, des Menelaos und Anderer stehenden Agamemnon rechts eine Anzahl von Figuren entsprachen; da der Plattenschnitt bei D gerade durch die Füfse des Orestes geht, müfste dann die ganze zwischen D und der Platte mit den drei Jünglingen fallende Platte, deren rechte obere Ecke in dem Stück mit der Lanze erhalten sein würde, mit den zornig und angstvoll auf Telephos loseilenden Achäern angefüllt gewesen sein, was durchaus nichts Unwahrscheinliches hat; ein einzeln gefundenes Fragment eines Odysseuskopfes in Vorderansicht mit wild erregtem Gesichtsausdruck würde hier sehr passend seine Stelle finden. Unter dieser Voraussetzung würde sich also die Scene D etwa über drei und eine halbe Platte erstreckt haben. Bedenken könnte nur die für diesen Vorgang auffallend ruhige Haltung der drei Jünglinge erwecken, doch bleibt zu erwägen, dafs es ganz passend und durchaus der Weise antiker Kunst entsprechend ist, die Erregung nach den Ecken der Darstellung hin abnehmen und ruhig ausklingen zu lassen. Weit weniger wahrscheinlich ist die zweite Annahme, dafs zwischen D (Telephos auf dem Altar) und F (Versöhnung und Berathung über die Heilung) noch eine weitere Scene eingeschoben gewesen und also zwischen D und *F mehrere Platten verloren gegangen wären. Es ist schwer sich vorzustellen, welcher Hergang hier noch veranschaulicht gewesen sein soll; der Streit zwischen Achilleus und Telephos würde sich neben D fast wie eine Tautologie ausgenommen haben, und die ruhige Haltung der Jünglinge, namentlich wenn der eine Achilleus sein sollte, würde hier noch bedenklicher sein, wie bei der Scene am Altar. Weitaus das Wahrscheinlichste ist es also, dafs D und *F zu derselben Scene gehören.

Weiter können dem das Mannesalter des Telephos vorführenden Theil des Frieses noch zwei Kampfscenen zugewiesen werden, Episoden aus der Kaikosschlacht, die zugleich die gröfste Überraschung auf sagengeschichtlichem Gebiet bedeuten, welche mir bei der Beschäftigung mit dem Telephosfries geworden ist:

G) Zwei Fragmente einer Platte mit theilweise erhaltener Stofsfläche an der rechten Seite; gegenwärtig beträgt die Länge 0,89, da aber das stets in der Mitte der Platte eingearbeitete Zapfenloch erhalten ist, so läfst sich berechnen, dafs die ursprüngliche Länge 1,05 betrug; aufserdem ein Stück von der rechts anschliefsenden Platte und vermuthlich eines von der links anschliefsenden. S. die folgende Abbildung.

Ein amazonenhaftes Weib auf sich bäumendem Rofs im kurzen, die rechte



G

Brust freilassenden Chiton führt sich umwendend mit geschwungener Streitaxt nach rückwärts einen Hieb[3]; die Zügel ihres Rosses hat eine männliche Hand erfafst, ohne Zweifel von einem rechts gegen sie anstürmenden Gegner. Mit grofser Wahrscheinlichkeit haben Freres und Possenti diesen in einem aus mehreren vereinzelt gefundenen Stücken zusammengesetzten Krieger erkannt, der den mit der Chlamys umwickelten linken Arm emporstreckend, in der Rechten das gezückte Schwert, mit etwas zurückgebeugtem Oberkörper nach links stürmt, gerade die Haltung wie sie beim Ansturm gegen einen Reiter die gegebene ist; auf dem Haupte trug derselbe Krieger einen Helm mit langem Busch. Nicht minder wahrscheinlich ist es, dafs der zweite Gegner, gegen den sich der Hieb der Reiterin richtet, in der links daneben abgebildeten Kriegerfigur erhalten ist, die mit Panzer und Wehrgehenk ausgerüstet, in etwas geduckter Stellung den linken, wie der erhaltene πόρπαξ zeigt, mit dem Schild versehenen Arm hochhebt, offenbar um sich gegen einen von oben geführten Schlag zu decken. Am rechten Bein der Figur ist noch der Überrest von dem Bein eines Gefallenen erhalten. Indessen kann, wie die Mafse lehren[4], diese Figur nicht auf derselben Platte wie die Reiterin, sondern nur auf der links anschliefsenden ihren Platz gehabt haben, wie es auch unsere Abbildung zu veranschaulichen sucht. Zunächst denkt man bei dieser Gruppe

[3]) Die Figur kehrt sehr ähnlich in einer Classe griechischer Amazonensarkophage (Sarkophage II Taf. 29. 31) wieder, deren Abhängigkeit von pergamenischen Kunstwerken, speciell vom Weihgeschenk des Attalos ich schon früher behauptet habe.

[4]) Die Länge des Fragments beträgt 0,44; auf der Platte mit der Reiterin ist aber nach der im Text gegebenen Berechnung nur noch ein 0,16 breiter Raum disponibel, der durch das Hintertheil und den Schweif des Pferdes völlig ausgefüllt wurde.

natürlich an eine eigentliche Amazone, und ich bekenne, selbst diesen Glauben lange gehegt und daraus den Schlufs gezogen zu haben, dafs der Fries auch die Thaten des Telephossohnes Eurypylos und dessen Kämpfe vor Troja umfafst haben müsse. Sehr mit Unrecht; denn wenn Pausanias durchaus glaubhaft berichtet, dafs im Asklepieion von Pergamon in den heiligen Hymnen die Thaten des Eurypylos übergangen wurden[5], weil dieser der Mörder des Asklepiaden Machaon sei, so darf man aus dieser Angabe wohl schliefsen, dafs Eurypylos überhaupt in der officiell recipirten Sage des Attalidenhauses zurücktrat und einen heroischen Cult nicht genofs, also auch an so heiliger Stelle wie dem Altar des Zeus Soter nicht verherrlicht sein konnte. Andere haben, wie ich höre, an die ephesischen Amazonen und deren Kämpfe gegen Dionysos gedacht. Wir hätten nicht nöthig gehabt, so weit abseits zu suchen; die richtige Deutung ergiebt sich aus einem jetzt ebenso sehr verachteten wie früher überschätzten Zeugnifs, der Schilderung der Kaikosschlacht im Heroikos des Philostratos (II 15. p. 299 ed. Kayser). Der Geist des Protesilaos, so berichtet daselbst der Winzer dem phönikischen Kaufmann, habe ihm unter anderm auch erzählt, ὅτι καὶ Μυσαὶ γυναῖκες ἀφ' ἵππων συνεμάχοντο τοῖς ἀνδράσιν, ὥσπερ Ἀμαζόνες, καὶ ἦρχε τῆς ἵππου ταύτης Ἱέρα γυνὴ Τηλέφου. ταύτην μὲν δὴ λέγεται Νιρεὺς ἀποκτεῖναι — τὸ γὰρ μειρακιῶδες τοῦ στρατοῦ καὶ οὔπω εὐδόκιμον πρὸς αὐτὰς ἔταξαν — πεσούσης δὲ ἀνέκραγον αἱ Μυσαὶ καὶ συνταράξασαι τὴν ἑαυτῶν ἵππον ἐς τὰ τοῦ Καΐκου ἕλη ἀπηνέχθησαν. τὴν δὲ Ἱέραν ταύτην ὁ Πρωτεσίλεως μεγίστην ὧν εἶδε γυναικῶν γενέσθαι λέγει καλλίστην τε ἁπασῶν, ὁπόσαι ὄνομα ἐπὶ κάλλει ἤραντο. Ἑλένην μὲν γὰρ τὴν Μενέλεω γυναῖκα ἰδεῖν οὔ φησιν ἐν Τροίᾳ, νυνὶ δὲ ὁρᾶν μὲν αὐτὴν τὴν Ἑλένην καὶ οὐ μέμφεσθαι τὸ ὑπὲρ αὐτῆς ἀποθανεῖν, εἰ δὲ ἐνθυμηθείη τὴν Ἱέραν, τοσοῦτον αὐτήν φησι πλεονεκτεῖν τῆς Ἑλένης, ὅσον κἀκείνη τῶν Τρῳάδων, καὶ οὐδὲ αὕτη, ξένε, Ὁμήρου ἐπαινέτου ἔτυχεν, ἀλλὰ Ἑλένῃ χαριζόμενος οὐκ ἐσηγάγετο ἐς τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα θείαν γυναῖκα, ἐφ' ᾗ καὶ παθεῖν τι οἱ Ἀχαιοὶ καὶ πεσούσῃ λέγονται καὶ παρακελεύσασθαι πρεσβύτεροι νέοις μὴ σκυλεύειν Ἱέραν, μηδὲ προσάπτεσθαι κειμένης. Eins dieser mysischen Heldenweiber steht uns also auf G vor Augen; und erwägt man, dafs die Figur als Mittelpunkt einer drei Platten umfassenden Scene einen sehr in die Augen fallenden Platz einnahm, so erscheint es nicht zu kühn, in ihr die Führerin der Reiterinnen, die Königin Hiera selbst zu erkennen; der von rechts auf sie einstürmende Krieger wird dann wohl als Nireus zu deuten sein, eine Benennung, die auch durch die schlanken geschmeidigen Formen des jugendlichen Kriegers sehr empfohlen wird. Von einer zweiten Kämpferin ist nur ein kleines Fragment auf dem rechten unteren Eckstück einer Platte erhalten; es ist die Brust und der linke Oberarm einer nach rechts am Boden liegenden, wahrscheinlich getödteten Myserin; der Plattenschnitt geht gerade durch den Hals. An die todte Hiera selbst zu denken verbieten das flache Relief und die kleinen Proportionen; es ist eine Nebenfigur, eine der auf dem

[5]) Paus. III 26,9 Μαχάονα δὲ ὑπὸ Εὐρυπύλου τοῦ Τηλέφου τελευτῆσαί φησιν ὁ τὰ ἔπη ποιήσας τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. διὸ καὶ τάδε αὐτοῖς οἶδα περὶ τὸ Ἀσκληπιεῖον τὸ ἐν Περγάμῳ γινόμενα· ἄρχονται μὲν ἀπὸ Τηλέφου τῶν ὕμνων, προσᾴδουσι δὲ οὐδὲν εἰς τὸν Εὐρύπυλον, οὐδὲ ἀρχὴν ἐν τῷ ναῷ θέλουσιν ὀνομάζειν αὐτόν, οἷα ἐπιστάμενοι φονέα ὄντα Μαχάονος.

Schlachtfeld liegenden Leichen; das Stück wird seinen Platz nicht allzu weit von der Hiera gehabt haben und mag die rechte untere Ecke von einer der zuletzt besprochenen drei Platten sein; den Raum unter dem sich bäumenden Rofs der Königin würde eine solche Figur sehr passend ausgefüllt haben.

Noch für das Verständnifs einer zweiten Kampfscene giebt uns die Erzählung des Philostratos von der Kaikosschlacht den Schlüssel. Neben Telephos selbst und dem Aressohn Haimos waren, so berichtet der Winzer, Heloros und Aktaios[6], die Söhne des skythischen Flusses Istros, die stärksten und berühmtesten Helden im Heere der Myser. Auf sie dringt der Telamonier Aias ein, obgleich ihm eigentlich sein Platz an einer andern Stelle des Schlachtfeldes angewiesen war (II 17. p. 299 Kayser): ἐπὶ τοὺς τοῦ ποταμοῦ παῖδας ἦξεν οὔτε τοῦ μέρους (τοῦ) ἑαυτοῦ ὄντας καὶ τὸν τοῦ Ἕκτορος τρόπον ἀπὸ τεττάρων μαχομένους ἵππων, βαίνων τε σοβαρὸν μετὰ τῆς αἰχμῆς πρὸς τὴν ἀσπίδα ἐδούπησε ταραχῆς ἕνεκα τῶν ἵππων. οἱ δὲ ἵπποι ἔκφρονές τε αὐτίκα ἐγένοντο καὶ ὀρθοὶ ἀνεσκίρτησαν, ὅθεν ἀπιστήσαντες οἱ Σκύθαι τῷ ἅρματι ἀπεπήδησάν τε αὐτοῦ ἀτακτοῦντος καὶ συνέπεσαν τῷ Αἴαντι. λόγου τε ἀξίως μαχόμενοι ἄμφω ἀπέθανον. Nicht in jeder Einzelheit, aber doch soweit entsprechend, als es bei poetischer und bildlicher Darstellung desselben Vorgangs der Fall zu sein pflegt, ist diese Episode auf folgendem Bruchstück dargestellt:

H) Unterer Theil einer Platte mit erhaltener Stofsfläche an beiden Seiten, L. 0,92, s. die Abbildung.



H

Am Boden liegt ein gestürztes Rofs; dafs es kein Reitpferd, sondern ein Wagenpferd ist, läfst der Leibgurt erkennen; die beiden stabartigen Reste vor seinem Leib dürfen vielleicht als die gebrochene (vorn in einen Thierkopf auslaufende?) Deichsel gedeutet werden. Über dieses Rofs hin stürzen zum Tode getroffen zwei langgelockte Jünglinge, welche durch die vollkommene Ähnlichkeit ihrer Gesichtszüge als Brüder charakterisirt sind. Beide sind mit einem Lederpanzer bekleidet. Der eine, welcher an dem linken Arm einen runden Schild trägt, sinkt rückwärts auf das Rofs nieder; er war also vom Wagen herabgesprungen und hatte vor dem Gespann stehend gekämpft; der zweite stürzt kopfüber von oben herab, ohne Zweifel nicht etwa von einer Anhöhe, sondern vom Wagen über dessen vordern Rand; er war also auf dem Wagen stehen geblieben, um die Pferde zu zügeln; so hatten sich beide Brüder ganz nach Weise der homerischen Helden in den Kampf und die Lenkung der Rosse getheilt. Auf den rückwärts stürzenden Istrossohn dringen zwei Achäer mit Schilden am Arm ein, der eine, nach Philostrat wohl als Aias zu deuten, reifst mit der Rechten ein hinter dem Rücken des Besiegten sichtbar werdendes Stück von

[6]) Ἀκταῖον ὄρος bei den Skythen Lykophron v. 1334.

dessen Rüstung an sich, das sich mit Sicherheit nicht bestimmen läfst; vielleicht ist es ein Gorytos. Neben dem niederstürzenden Wagenlenker erscheint ein mit der Chlamys bekleideter Krieger, der das rechte Bein auf das gestürzte Rofs setzt und sich nach vorn überbeugend mit beiden Händen nach dem Stürzenden greift; das zweite Wagenpferd und der Wagen selbst müssen auf der links anschliefsenden Platte dargestellt gewesen sein; die ganze Scene hat sich demnach wieder über drei Platten erstreckt.

Richtiger als diejenigen, welche mit geringem Verständnifs für das Wesen der zweiten Sophistik darin lediglich eine freie Erfindung des Schriftstellers sehen wollen, hat Welcker Epischer Cyclus II S. 139 in der philostratischen Schilderung der Kaikosschlacht Züge der heroischen Localsage, weniger richtig auch solche des alten Epos finden wollen. Wenn wir jetzt zwei Episoden dieser Erzählung auf dem pergamenischen Altar bildlich verherrlicht finden, so lernen wir daraus, dafs in der That Philostrat wenigstens in einem Theil seines Berichts die am Hof der Attaliden recipirte oder ausgebildete Sagenform wiedergiebt, also entweder mittelbar oder unmittelbar aus pergamenischen Quellen schöpft, und wir haben nun zunächst weiter zu untersuchen, wie viel von seiner Schilderung mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit auf die gleiche pergamenische Quelle zurückgeführt werden darf. Am Wenigsten Anspruch hierauf kann diejenige Episode machen, die handgreiflich nur der Tendenz des philostratischen Dialogs, der Verherrlichung des Protesilaos, ihren Ursprung verdankt: die Erzählung, dafs Protesilaos dem Telephos den Schild entwunden und erst hierdurch die Verwundung durch Achilleus ermöglicht habe, und dafs dann um den Besitz dieses Schildes ein Streit zwischen Achilleus und Protesilaos entbrannt sei, welchen ein Schiedsgericht der Achäer zu Gunsten des letzteren entschieden habe, also scheinbar ein Vorspiel, in Wahrheit eine schwache Wiederholung des Waffenstreits zwischen Aias und Odysseus. Schon das Unrühmliche der hier dem Telephos zufallenden Rolle verbietet diesen Theil der Erzählung für pergamenische Version zu halten; und überdiefs trägt ja auf dem Fries (E) Telephos bei seiner Verwundung noch den Schild. Wenn wir es also hier in der That mit einer freien Erfindung des Sophisten zu thun haben, so sehe ich andererseits keinen Grund die übrigen Episoden der pergamenischen Localversion abzusprechen; die Figur des Aressohnes Haimos und sein Tod von der Hand des Diomedes, der Zug, dafs der Heraklide Tlepolemos von Rhodos den Herakliden Telephos in Pergamon durch einen Boten von der Stärke des in Aulis versammelten Griechenheeres unterrichten läfst, das sind durchaus unanstöfsige und zum Theil sogar recht geschickt ersonnene Motive, die gar nicht nach mythographischer Gelehrsamkeit schmecken, sondern wie späte aber gesunde Sprossen ächter lokaler Sage erscheinen. Auch das anfänglich Befremdlichste, die Einleitung der ganzen Erzählung, die Philostrat selbst als etwas Besonderes und der gewöhnlichen poetischen Tradition Widersprechendes nachdrücklich hervorhebt, die Behauptung, dafs die Achäer nicht aus Irrthum und Versehen, sondern mit Vorbedacht in Mysien gelandet seien und den Telephos bekämpft hätten, gerade diese ist wahrscheinlich ächt

pergamenisch. Denn so sehr die epische Version, wonach die Landung der Achäer in Mysien und die daraus entwickelten Kämpfe lediglich auf geographischer Unkenntniſs beruhen, durch die Entwicklungsgeschichte des troischen Mythenkreises, in welcher äolische und ionische Elemente mit einander sich mischten, bedingt ist, einen leise komischen Beigeschmack hat sie doch von Anfang an, und die Folgezeit muſste denselben immer stärker und stärker empfinden. In Pergamon vollends, wo man Telephos als Ahnherrn und Stadtgründer verehrte, muſste man eifrig darauf bedacht sein, den Krieg des Telephos mit den berühmten Helden der Ilias auch möglichst ruhmvoll zu gestalten, wie es eben in jener Deduction bei Philostrat geschieht: ἑκόντες μὲν δὴ οἱ Ἀχαιοὶ τοὺς Μυσοὺς ἐληίζοντο, λόγου ἐς αὐτοὺς ἥκοντος, ὡς ἄριστα τῶν ἠπειρωτῶν πράττοιεν καί πη καὶ δεδιότες, μὴ πρόσοικοι τῷ Ἰλίῳ ὄντες ἐς κοινωνίαν τῶν κινδύνων μετακληθῶσιν.

Eine so sehr ins Detail gehende Mythengestaltung, wie wir sie bei Philostrat und in den mit seiner Erzählung übereinstimmenden Darstellungen des Frieses gefunden haben, setzt nun aber mit Nothwendigkeit eine litterarische Behandlung voraus, sei es in der Prosaform eines rhetorischen Enkomions, wie das des Matris auf Herakles, dessen groſsen Einfluſs auf die mythographische Litteratur jüngst Bethe in seinen vortrefflichen *quaestiones Diodoreae mythographae* p. 41 f. scharfsinnig dargelegt hat, sei es in Gestalt eines Gedichts. Doch wir haben nicht nöthig, uns auf bloſse Möglichkeiten zu beschränken, ausdrücklich bezeugt ja Pausanias in den schon oben Anm. 5 angeführten Worten III, 26, 10, daſs in Pergamon Hymnen auf Telephos gesungen wurden, und nach dem ganzen Zusammenhang jener Stelle kann ihr Inhalt nur eine Schilderung der Thaten des Telephos gewesen sein. Für groſse Abschnitte der Sage konnten sich diese Hymnen an das attische Drama halten, und es muſs nach dem eben Ermittelten fraglich erscheinen, ob die Künstler des Frieses in den am Anfang besprochenen Fällen, wo sie von Sophokles und Euripides abhängig erscheinen, direct aus diesen oder nicht vielmehr aus den gleichfalls von attischen Dramen beeinfluſsten Hymnen geschöpft haben. Anderes, wie die Kaikosschlacht, fanden die Pergamener in den Kyprien behandelt, und so wollte denn auch Welcker die, wie wir jetzt wissen, von pergamenischen Quellen abhängige Erzählung des Philostrat wenigstens theilweise zur Reconstruction dieser Episode des alten Epos benutzen. Schwerlich mit Recht. Den Tod des Thersandros, die Verwundung des Patroklos, wie sie uns die Sosiasschale vorführt und wie sie als Motiv für den Groll des Achilleus gegen Telephos in der euripideischen Tragödie kaum entbehrlich war, endlich die Verwundung des Telephos selbst, solche und ähnliche Grundzüge des Mythos boten freilich die Kyprien und mochte auch wohl die offizielle pergamenische Localsage aus ihnen entnehmen; allein zu der alten dichterischen Überlieferung gesellte sich die durch den politischen Aufschwung des pergamenischen Reiches befruchtete junge Sagenbildung. Der Krieg der Myser gegen die Achaeer wird gesteigert zu einem Krieg der vornehmsten Theile Kleinasiens und der gegenüberwohnenden Thraker und Skythen; so stellt sich das unter Telephos' Führung kämpfende Heer der Verbündeten dar als das mythische Spiegelbild des pergame-

nischen Reiches, wie es die dankbare Grofsmuth der Römer nach der Schlacht bei Magnesia gestaltet hatte; Haimos der Thraker, Heloros und Aktaios die Skythen sind die mythischen Repräsentanten der europäischen Unterthanen der Attaliden, und das zwar freundschaftliche aber doch etwas kühle Verhältnifs des Tlepolemos zu Telephos giebt treffend die Stellung von Rhodos und Pergamon während und nach dem Kriege mit Antiochos wieder. In diesem Ideenkreise wird man auch die Erklärung für die charakteristischste der neugeschaffenen Figuren, die Hiera, zu suchen haben. Das poetische Vorbild für dieselbe ist ja unverkennbar die Penthesilcia der Aithiopis, aber auch mit der Helena wird sie bei Philostrat, gewifs im Anschlufs an die pergamenische Quelle, verglichen. Der Name Ἱέρα, der sich nach Köhler's freundlicher Mittheilung auch auf einer attischen Inschrift findet, steht neben Ἱερώ wie Κλείτη neben Κλειτώ und ist Kurzform eines doppelstämmigen Namens, wie Ἱέρων von Ἱεροκλῆς oder Ἱερώνυμος. Wie aber lautete der Vollname? Vielleicht ist es gestattet an Hierapolis zu erinnern, als an eine der gleichfalls nach Magnesia zu dem pergamenischen Reiche hinzugekommenen Städte, wenn ich gleich nicht anzugeben vermag, warum gerade sie von der Sage in dieser Weise bevorzugt wurde. Hiera wäre dann die Eponyme von Hierapolis. Sie wird zur Heldin der Kaikosschlacht, sie wird zur Gattin des Telephos und tritt als solche an Stelle der trojanischen Königstochter Astyoche, die bei den Logographen[7] sicher nach dem Vorgang des Epos[8] als Gemahlin des Telephos und Mutter des Eurypylos erscheint. Da die pergamenische Sage den Eurypylos nicht brauchen kann, mufs auch Astyoche beseitigt werden. Statt Eurypylos sind in der hellenistischen Sage schon frühe Teuthras und Tyrrhenos die Söhne des Telephos[9].

Noch auf einer Anzahl gröfserer und kleinerer Bruchstücke sind Reste von Kampfscenen erhalten; dafs ein Theil derselben zur Kaikosschlacht gehört, läfst sich von vorn herein vermuthen und für einzelne auch wahrscheinlich machen, aber nur durch den erst in einem späteren Stadium der Untersuchung zu erbringenden Nachweis, dafs dieselben zu keinem anderen Theile des Frieses gehört haben können. Wir verlassen also vorläufig die das Mannesalter des Telephos veranschaulichenden Scenen und werden uns in einem folgenden Abschnitt zu den Darstellungen aus seinem Jünglingsalter wenden.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin. C Robert.

[7]) Akusilaos in Schol. Odyss. λ. 519, vgl. Apollodor III 12,3.

[8]) Die Bestechung durch den goldnen Weinstock, von welchem ein Fragment der kleinen Ilias handelt (Schol. Eur. Troad. 821, Orestes 1392), hat diese Verschwägerung zur Voraussetzung; ebenso die Weigerung des Telephos bei Euripides, mit gegen Troia zu Felde zu ziehen.

[9]) So schon bei Lykophron v. 1248 in dem viel umstrittenen Abschnitt, dessen Echtheit nach meinem Dafürhalten jetzt durch U. von Wilamowitz de Lycophronis Alexandra (*Ind. schol. hib. Gryph.* 1883) endgültig erwiesen ist.

Gercke, Alfred

APOLLON DER GALLIERSIEGER[1].

Als im Jahre 279/8 v. Chr. die gigantischen Gallier unter Führung des Brennos gegen Delphoi anrückten, soll die Epiphanie Apollons, welche sich namentlich in einem Gewittersturme äufserte, das Heiligtum gerettet haben: und wie der delphische Gott damals erschien, hat ihn der Schöpfer der Statue vom Belvedere dargestellt, mit dem Symbole des Gewitters, der Aigis, in der Linken. So ist heute die fast allgemeine Annahme, seitdem Preller die historische Erklärung gefunden, Stephani die Ergänzung des fehlenden Attributes nach Analogie der Stroganoffschen Bronze, mit gleichzeitiger Beziehung auf eine Iliasstelle, gefordert und Welcker wie Jahn entschieden zugestimmt haben. Einzelne Zweifel, welche verlauteten, sind wieder verstummt[2], und somit scheint man zu der Annahme genötigt, dafs der nach dem Siege von den Aitolern mit Anfertigung der Weihstatue beauftragte Bildhauer einen völlig neuen Typus des Galliersiegers geschaffen habe, von dem ein Exemplar uns, nur ohne das entscheidende Attribut, in der vatikanischen Statue erhalten sei.

Allein diese Vorstellung ist falsch: dem Fernhintreffer kommen nur Bogen und Pfeile zu; einen Typus des aigisschüttelnden Apollon hat man nicht in der Zeit der Keltenkriege, geschweige früher[3] erfunden, vielmehr wissen wir genau, dafs das Altertum sich den Keltensieger als Bogenschützen dachte und die Aitoler ihn so darstellen liefsen; litterarische wie monumentale Zeugnisse stellen das aufser Zweifel.

Zwar in der Nachricht von der Weihung hat Pausanias nichts Genaueres überliefert[4]. Dafür entschädigt uns der von gläubiger Phantasie ausgeschmückte Schlachtbericht eines Augenzeugen bei Justin 24,8, ein Zeugnifs ersten Ranges und durchaus kein sagenhafter Bericht späterer Zeit, wohl durch Phylarch dem römischen Historiker vermittelt. Die Delpher wälzen darnach von den Bergen Steine auf die anrückenden Kelten, setzen ihnen auch mit blanker Waffe zu und schöpfen offenbar

---

[1]) Der Aufsatz war bei der Redaktion eingegangen, bevor die Abhandlung von Otto Ad. Hoffmann (s. oben Bibliographie S. 206) hier bekannt wurde. Je fester gegen frühere Einsprachen die von beiden Verfassern bekämpfte Anschauung sich behaupten zu wollen schien, um so weniger sollte abgelehnt werden auch nach Erscheinen des Metzer Programms eine in Beweisführung und Ergebnifs der Hauptsache nach mit ihm übereinstimmende, aber unabhängig von ihm entstandene Ausführung zum Abdrucke zu bringen. Red.

[2]) Furtwänglers auf Autopsie der Bronze gestützten Einspruch (Arch. Zeit. XL 1882, S. 247ff.) hat mit gleichem Anspruche Kieseritzky zurückgewiesen (Arch. Zeit. XLI 1883, S. 27ff.).

[3]) Overbeck Plastik II^3 323 denkt sich den Typus zur Zeit der Perserkriege erfunden, allein vorläufig fehlen für diese Annahme alle Anhaltspunkte.

[4]) Paus. X 15, 2 στρατηγοὶ δὲ οἱ Αἰτωλοὶ καὶ Ἀρτέμιδος τὸ δὲ Ἀθηνᾶς δύο τε Ἀπόλλωνος ἀγάλματα ἔστιν Αἰτωλῶν, ἡνίκα σφίσιν ἐξειργάσθη τὰ ἐς Γαλάτας. Vgl. auch VII 20,6.

durch einigen Erfolg neuen Mut, als plötzlich die Priesterschaft erscheint, dabei die Seherinnen selbst, mit wallenden Locken in vollem Ornate; sie stürzen sich bleich (*pallidi,* nicht *pavidi*) und in Ekstase in die vordersten Reihen der Vaterlandsverteidiger und verkünden, der Gott sei, während sie gebetet und geopfert hätten, in seinen Tempel herniedergestiegen, in Gestalt eines Jünglings von übermenschlicher Gröfse und aufserordentlicher Schönheit, und aus den benachbarten Tempeln seien zwei göttliche Jungfrauen zu Hülfe geeilt u. s. w. Feierlich fordern die Priester das Heer auf, dem Gotte in den Kampf zu folgen, und von fanatischer Begeisterung ergriffen stürzen sich alle in das Schlachtgewühl; und bald kann das gesamte Heer die Gegenwart der Ortsgottheiten bemerken, denn ein Bergrutsch verschüttet die Feinde, ihre dichten Reihen lösen sich im Kampfe und sinken dahin, und dann kommt vom Himmel ein Hagelwetter (*tempestas, grandine et frigore*), welches vollends die Verwundeten aufreibt. Nun sah jeder das persönliche Eingreifen des Gottes, an welches vorher nur die Priester oder nicht einmal diese geglaubt hatten: ihre Aufgabe war es gewesen, um die Menge fortzureifsen, noch vor dem Erfolge die Epiphanie der drei Gottheiten fafslich und so zu sagen fühlbar zu machen, und darum fügten sie ihrer Schilderung hinzu, nicht nur mit eigenen Augen gesehen hätten sie das Wunder, auch gehört hätten sie das Schwirren des Bogens und das Klirren der Waffen[5]. Des Bogens — »der Artemis« und der Waffen — »der Athena« sagt Overbeck (Plastik II ^{3} 321), »während dem Apollon die Erregung eines Gewitters beigemessen wurde.« Allein das Hagelwetter und der Nachtfrost traten später ein, dadurch konnten die Priester nicht im Voraus die Anwesenheit des Gottes erweisen, sie hörten eben Bogen, Schwert und Lanze, wie solche θεοῖς προμάχοις geziemen: eine Aigis hat hier keine Stelle. Nicht mit grausenerregendem Medusenhaupte hat der Gott Entsetzen eingeflöfst allen, die ihn sahen, sondern in leuchtender Schönheit haben die Priester die hehre Jünglingsgestalt gesehen, und vertrauensvoll haben sie das ganze Heer unter die Führung des Fernhintreffers gestellt, dessen Pfeile sie schwirren hörten.

Den Bogen als Waffe des Gallierkämpfers nennt sodann mit klaren Worten ein Zeugnifs der neuen Komödie, welches durch Plautus erhalten ist, ohne dafs der griechische Autor bisher ermittelt wäre: in der Aulularia ruft der bestohlene Geizhals den Apollon zu Hülfe gegen die Diebe, da er ja auch die Tempelräuber mit seinen Pfeilen vertrieben habe[6]. So dachte man sich also den Gott von Delphoi in der auf die Gallierniederlage unmittelbar folgenden Zeit[7], und nur so, mit Köcher und Bogen, hat ihn die Kunst dargestellt.

[5]) Justin 24, 8, 5 . . . *iuvenem supra humanum modum insignis pulchritudinis; comitesque ei duas armatas virgines ex propinquis duabus Dianae Minervaeque aedibus occurrisse; nec oculis tantum haec se perspexisse, audisse etiam stridorem arcus ac strepitum armorum.* Vgl. Diod. Sic. 22, 9.

[6]) Plaut. *Aul.* 394 (II 8, 24): *Apollo, quaeso, subveni mi atque adiuva, Confige sagittis fures thensaurarios, ⟨Si⟩quo in re tali iam subvenisti antidhac.*

[7]) Vgl. Kiessling, Rhein. Mus. 23, 214. — Nicht in Betracht kommen kann hier natürlich der ganz abweichende Glaube an die Erscheinung der Hyperboreer bei Pausanias I 4 und X 23, dessen erste Aufzeichnung ebenfalls den Ereignissen fast gleichzeitig stattgefunden zu haben scheint.

Auch Kallimachos kennt keinen anderen Typus: die Rarität eines aigisschüttelnden Apollon hätte er sich sicher nicht entgehen lassen, wenn irgend eine lokale Tradition oder Erfindung davon gewufst hätte. Aber gerade in dem wenige Jahre nach der Galliernicderlage verfafsten Hymnos auf Delos, worin der Glaube an die Epiphanie des Gottes vorausgesetzt und ihm der lanzenschwingende Ptolemaios II Philadelphos als Keltenbesieger (oder Titanenbesieger) zur Seite gestellt wird, weissagt Apollon, er werde bald in Theben seinen Bogen in Blut tauchen (IV 95 f.).

Als Dezennien später die Attaliden glänzende Siege über die Kelten errungen hatten, verewigte Eumenes II diese denkwürdigen Ereignisse, indem er zugleich den Göttern für ihre sichtbare Hülfe seinen Dank abstattete, in dem Altare von Pergamon: der Kampf der Götter mit den Giganten versinnbildlichte die Gallierkämpfe. Natürlich mufs auch hier Apollon eine der ersten Stellen eingenommen haben, und es ist gelungen, seine Gestalt in dem Torso eines Jünglinges aufzufinden, welcher mitten im Kampfgetümmel mit erhabener Ruhe wie triumphierend dasteht: die ausgestreckte Linke, von der das Gewand herabhängt, hielt einst den jetzt verlorenen Bogen, die Rechte griff — soweit sich nach dem Schulterstücke und Armansatz beurteilen läfst — rückwärts über die Schulter nach einem neuen Pfeil im Köcher, dessen Band über der Brust des Gottes liegt. Das ist der Typus des Galliersiegers.

Die vatikanische Statue mufs ebenfalls mit dem Bogen ergänzt werden, wenn sie in die Reihe der Darstellungen des Galliersiegers gehört, das ist ein zwingender Schlufs. Nur eine Vermutung Prellers ist es dagegen, dafs die Statue hierher gehört, aber eine glänzende Vermutung, welche den Stempel der Wahrheit an sich trägt und sich weder erschüttern noch auch nur durch eine gleichwertige ersetzen läfst. Die Technik und die Gesamtauffassung der Statue weisen auf das Zeitalter nach Alexandros, und die augenfällige Verwandtschaft mit dem pergamenischen Apollon reiht sie unmittelbar in die Darstellungen des Galliersiegers ein. Eine ins Einzelne gehende stilistische Vergleichung der beiden Bildwerke würde für die Datierung deswegen wenig ergeben, weil wir aller Wahrscheinlichkeit nach in der vatikanischen Statue kein Original sondern eine Replik späterer, vielleicht römischer, Zeit besitzen; ihr Original, welches das Feuer und die Kraft des Steinhäuserschen Kopfes gehabt haben wird, kann man sich sehr gut denken als dem Beginne der Gallierkämpfe entstammend, geweiht bald nach 278. Es war eine Statue von natürlicher Gröfse und stellte den Gott schreitend dar, im Moment vor oder nach dem Absenden des Pfeiles[8]. Der Verfertiger der Replik vom Belvedere kann nur wenig geändert haben, absichtlich nichts, und auf keinen Fall das Attribut des Gottes: die Statue kann nur gedacht werden mit dem Bogen und dem Köcher, welcher, zum Gebrauch geöffnet, über der rechten Schulter sichtbar ist und dessen Band quer über der Brust liegt.

Das apollinische Gorgoneion ist somit hier unmöglich; dafs es überhaupt unerhört ist, sollte man nach Wieselers Ausführungen nicht mehr bezweifeln. Der orien-

[8]) Vgl. Kekulé, Arch. Anz. XVIII 1861, 219.

talische Sonnengott, mag er nun Zeus oder Apollon oder sonst wie benannt werden, führt wohl die Aigis, aber was soll dieselbe in den Händen des griechischen Apollon, welcher nichts mit der Gewitterwolke zu schaffen hat? Ein Apollon mit der Aigis war dem klassischen Altertume nicht geläufig, nur an zwei Iliasstellen macht der Gott von ihr Gebrauch: ausführlich wird in der einen geschildert, wie Zeus den Sohn als seinen Vertreter entsendet und ihm seine Aigis, das Geschenk des Hephaistos, leiht, und wie dieser sie in den Händen schüttelnd und dazu laut schreiend die entsetzten Griechen in die Flucht treibt; die zweite kurze Erwähnung der Aigis in Apollons Händen rührt von einem gedankenarmen Nachdichter her, welcher ohne Zweifel jene Schilderung kannte[9]. Aber auch ihr liegt keine religiöse Vorstellung zu Grunde, sondern sie stellt eine Ausnahme dar, wie sie der Dichter frei erfinden darf, eine Ausnahme, welche in diesem Falle wirklich die Regel bestätigt. Wer im griechischen Heere wird auch nur nachträglich, als das Hagelwetter den Sieg vervollständigt hatte, sich jener Verse erinnert haben? Oder kann gar die Dichterstelle der bildenden Kunst neue Wege gewiesen haben? Auch für Pheidias ist nicht die äufserst allgemein gehaltene Beschreibung des lockenumwallten Zeus bei Homer das Motiv seiner Zeusschöpfung geworden[10], mag das immer die allgemeine Anschauung in der römischen Kaiserzeit gewesen sein, hervorgegangen aus dem Bestreben, rein äufserlich zwei Spitzen der Kultur, das Wirken des Dichters und des Künstlers, zu vereinigen.

Noch undenkbarer aber ist es, dafs ein hervorragender Künstler, wie der Schöpfer der vatikanischen Statue, durch Bewunderung Homers sich habe verleiten lassen, so völlig die Grenzen seiner Kunst zu verkennen. Der Dichter allein konnte wirkungsvoll den magischen, lähmenden Schrecken schildern, welchen der Gott mit dem Gorgoneion bei den Feinden hervorruft, der Künstler durfte von einem so aufserordentlich verbreiteten Apotropaion, und wäre es von der altertümlichsten, häfslichsten Gestalt gewesen, keine aufserordentliche Wirkung erwarten; auch Athena und Zeus führen in der Kunst die Aigis nur als Schutzwaffe. Der Künstler hätte zudem eine Gruppe darstellen müssen, um an den Gegnern des Gottes die Wirkung seines Auftretens anschaulich zu machen, nicht eine Einzelgestalt, wofür man den Apollon vom Belvedere fast einstimmig hält. Und endlich hätte der Künstler am wenigsten entbehren können, was der Dichter nicht verschmäht hat, durch eine entsprechende Ausgestaltung der Apollonfigur selbst die Wirkung zu veranschaulichen, welche von dem Gotte ausgehen soll: wie beim Homer Apollon mit gewaltig drohendem Schreien in beiden Händen die Aigis schüttelt, so oder ähnlich hätte auch die Statue, in der die kühne Neuerung gewagt werden sollte, als Boedromios oder Aigisschüttler dargestellt werden müssen. Aber nichts Derartiges ist von dem Künstler der vatikanischen Statue versucht worden, welcher die Grenzen seines Könnens wohl

---

9) XV 321 ff. und XXIV 20, letztere Stelle schon in den Scholien athetiert.

10) Auf Pheidias hat Stephani sich berufen. Ein Einflufs Homers wird auch in einer so allgemeinen Fassung, wie er von Overbeck Plastik II[3] 320 angenommen ist, schwerlich haltbar sein.

kannte: mit theatralischem Pathos schreitet der Gott dahin, nur der ausdrucksvolle Mund und die zitternden Nasenflügel verraten dem aufmerksamen Beobachter eine innere Erregung, aber das feste Auge und die fast faltenlose Stirn lassen, neben der gesamten siegesfreudigen Haltung, keinen Zweifel darüber aufkommen, dafs der Künstler den Eindruck des Furchtbaren und Grausenerregenden eben nicht hervorrufen wollte. Dasselbe gilt auch von dem Ausdrucke des freilich strenger modellierten Steinhäuserschen Kopfes. Es ist daher der Satz »dafs das ganze Pathos dieses Apollotypus auf das vollständigste mit der Erklärung des Typus als Aigisschüttlers in Einklang steht«[11] geradezu umzudrehen: zu der gesamten Erscheinung der vatikanischen Statue wie ihres Vorbildes pafst ein Gorgoneion nicht. Mag man sich ein solches auch aus dünnem Metall gebildet denken, massig fallen dennoch seine Falten von der Hand hernieder, und parallel neben den Falten des herabhangenden Mantels würden sie einen unerträglichen und störenden Eindruck hervorrufen.

Die Stroganoffsche Bronze hat das ganze Unheil angerichtet: sie hält in der Linken den Rest eines Felles oder Tuches, welcher mit dem Mantel des Gottes nichts zu thun hat. Ob das Fell einer Aigis weggebrochen ist, ob die Haut des Marsyas etwa von dem Gotte gehalten wurde, kann man nicht entscheiden, bevor die Bronze einmal gründlich gereinigt wird[12]. Aber wie das Urteil demnächst auch ausfallen wird, jedenfalls ist der Verfertiger derselben seine eigenen Wege gegangen und hat schlimmsten Falls sich zur Unzeit jener Iliasstelle erinnert: nach seinem Machwerke das Kunstwerk vom Belvedere beurteilen wollen heifst einem grofsen Künstler Unrecht thun.

Berlin. Alfred Gercke.

[11]) Kieseritzky Arch. Zeit. XLI 1883, 36.

[12]) Vgl. Kieseritzky S. 34.

GIGANTEN IN WAFFENRÜSTUNG.

Wie sich der Dichter der Phaiaken-Episode den Untergang des übermütigen Gigantenvolkes gedacht hat, wissen wir nicht: er sagt nur von dem König Eurymedon (η 60):

ἀλλ' ὁ μὲν ὤλεσε λαὸν ἀτάσθαλον, ὤλετο δ' αὐτός.

Wenn er von einem Kampf mit den Göttern wufste, so wird er die ἄγρια φῦλα Γιγάντων, welche er mit den Kyklopen zusammen nennt (η 206), sich schwerlich wie die Helden der Ilias gewappnet vorgestellt haben. Mit gewaltigen Felsblöcken kämpfend würde sie sicherlich der Dichter des Laistrygonen-Abenteuers geschildert haben, der von diesem Märchenvolke sagt (κ 118 f.):

οἳ δ' ἀΐοντες
φοίτων ἴφθιμοι Λαιστρυγόνες ἄλλοθεν ἄλλος,
μυρίοι οὐκ ἄνδρεσσι ἐοικότες ἀλλὰ Γίγασιν.
οἵ ῥ' ἀπὸ πετράων ἀνδραχθέσι χερμαδίοισιν
βάλλον κ. τ. λ

Wenn Wilamowitz' ansprechende Vermutung (Hermes VII 1873 S. 140) richtig ist, so liefs Hermippos in den »Göttern« (bei Athenaios XIV p. 636d), in einer komischen Darstellung der Gigantomachie, die Giganten mit Felsen gewaltig «klappern» (κρεμβαλιάζειν). Sicher ist, dafs Aristophanes (nach »Vögel« 1249 f.) sich den Porphyrion und seine Genossen mit Pardelfellen angethan vorstellte, und dafs Platon (Soph. p. 246A) sie Felsblöcke und Eichstämme schwingen läfst. Für die spätere Zeit bedarf es keiner Belege[2]. Dafs diese Vorstellung der Giganten, als wilder mit Thierfellen bekleideter, Steine, Baumäste, Feuerbrände als Waffen gebrauchender Unholde, nach den Anschauungen der Alten selbst, wie nach derjenigen anderer Völker die begreiflichere und natürlichere sei, hat Mayer in dem Anm. 1 angeführten Buche hervorgehoben (S. 11 f.); ich füge hinzu, dafs die Gigantomachie auch schwerlich schon in früher Zeit ein so beliebter Gegenstand der Dichtung gewesen wäre, wie wir das nach dem bekannten Zeugnifs des Xenophanes (bei Athenaios XI p. 462) annehmen müssen, wenn sich ihre Kämpfe von denjenigen der Heroen kaum unterschieden hätten, wenn nicht die Dichter der alten Zeit bereits in ähnlichen Schilderungen hätten schwelgen können wie die Claudiane der Spätzeit.

---

[1]) M. Mayer, Giganten und Titanen S. 12.

[2]) Auch (Apollodor) bibl. I 6, 1 sagt ἠκόντιζον δὲ εἰς οὐρανὸν πέτρας καὶ δρῦς ἡμμένας. Aber man mufs ja bei der aus verschiedenen Quellen zusammengeflossenen Erzählung, in der auch die Schlangenbeine erwähnt werden, zweifeln ob dieser Zug einer alten Überlieferung entnommen ist. Vgl. Mayer S. 222 f.

Wie kommt es da, dafs die Kunstwerke bis tief ins fünfte Jahrhundert hinein uns die Gegner der Götter mit Panzer, Schild und Helm, Speer und Schwert ausgerüstet zeigen? Und mit den Kunstwerken sollen einige literarische Zeugnisse übereinstimmen. Mayer stellt deren sechs oder sieben zusammen, um den von Göttling angefochtenen Vers der Theogonie 186 durch sie zu stützen (S. 10f.). In der Batrachomyomachie heifst es v. 168f.:

Ζεὺς δὲ θεοὺς καλέσας εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
καὶ πολέμου πληθὺν δείξας κρατερούς τε μαχητάς,
πολλοὺς καὶ μεγάλους ἠδ' ἔγχεα μακρὰ φέροντας
οἷος Κενταύρων στρατὸς ἔρχεται ἠδὲ Γιγάντων κ. τ. λ.

»Wo die Waffen natürlich nicht auf die **Kentauren** zu beziehen sind« mufs Mayer sagen, während doch diese zuerst genannt werden. Wieviel natürlicher ist es da, die Worte des Dichters überhaupt nicht so genau zu nehmen und den Vergleich nur auf den gewaltigen Ansturm der Kämpfer zu beziehen. In den ersten Versen des Gedichtes lese ich überhaupt nichts von Waffen. Der zweite Zeuge soll Sophokles sein, wenn er in den Trachinierinnen v. 1058f. den Herakles klagen läfst:

κοὐ ταῦτα λόγχη πεδιάς, οὐθ' ὁ γηγενὴς
στρατὸς Γιγάντων οὔτε θήρειος βία,
οὐθ' Ἑλλὰς οὔτ' ἄγλωσσος οὐθ' ὅσην ἐγὼ
γαῖαν καθαίρων ἱκόμην, ἔδρασέ πω.

Sehr deutlich wird doch hier durch die Lanze — wie durch die θήρειος βία — gerade ein von der Gigantomachie verschiedenes Abenteuer (etwa der Kampf gegen die Amazonen) bezeichnet. Euripides' Zeugnifs (Phönissen v. 119 f.) ist ungiltig, weil Antigone, wie Mayer selbst richtig bemerkt, Kunstdarstellungen im Auge hat. Platon aber spricht an der Stelle, welche Mayer anführt, aber nur sehr flüchtig gelesen haben kann, (Staat III p. 414f.) gar nicht von Giganten, weder von gerüsteten noch von ungerüsteten[3]. Ebensowenig kann ich in dem Fragment des Timokles bei Athenaios VI p. 224a irgend eine Spur von gewappneten Giganten entdecken, wenn auch im vierten Vers wahrscheinlich Βριάρεως und nicht βριαρός zu lesen ist:

καὶ πρῶτα μέν σοι παύσεται Δημοσθένης
ὀργιζόμενος. — ὁποῖος; — ὁποῖος; ὁ Βριάρεως,
ὁ τοὺς καταπέλτας τάς τε λόγχας ἐσθίων κ. τ. λ.

Wer Eisen frifst braucht doch nicht notwendig mit Eisen gerüstet zu sein. Ein Eisenfresser ist auch der Hauptmann, welchen der Koch des Poseidippos bei Athenaios IX p. 376f. sich zum Muster nehmen will:

[3]) p. 415 D heifst es allerdings: ἡμεῖς δὲ τούτους τοὺς γηγενεῖς ὁπλίσαντες προάγωμεν, gemeint sind aber die Bürger des Idealstaates ἡγουμένων τῶν ἀρχόντων, welche an den Mythos glauben sollen (p. 414 D): ὡς ἦσαν ... τῇ ἀληθείᾳ ὑπὸ γῆς ἐντὸς πλαττόμενοι καὶ τρεφόμενοι καὶ αὐτοὶ καὶ τὰ ὅπλα αὐτῶν καὶ ἡ ἄλλη σκευὴ δημιουργουμένη, ἐπειδὴ δὲ παντελῶς ἐξειργασμένοι ἦσαν, ὡς ἡ γῆ αὐτοὺς μήτηρ οὖσα ἀνῆκε. Daran soll dann der Mythos von dem verschiedenen Metall der einzelnen Stände geknüpft werden (p. 415 A).

ξεναγὸς οὗτος ὅστις ἂν θώρακ' ἔχῃ
φολιδωτὸν ἢ δράκοντα σεσιδηρωμένον
ἐφάνη Βριάρεως. ἂν τύχῃ δ', ἐστὶν λαγώς.

»Wenn er im Schuppenpanzer einherstolzirt und dem ehernen Schild mit dem Drachen, scheint er ein Briareos und ist doch, wenn's gilt, ein Hasenfufs.« Dafs hier der Dichter sich den Briareos, das Urbild eines fürchterlichen Gegners, wirklich mit Panzer und Schild vorgestellt haben kann, will ich nicht geradezu in Abrede stellen; notwendig aber oder auch nur wahrscheinlich ist es nicht — davon ganz zu schweigen, dafs bei dem Briareos dieser und der vorhergehenden Stelle vermutlich nur an den Hekatoncheiren der Hesiodischen Titanomachie zu denken ist. Wenn endlich Apollonios Rhodios in der That von dem Panzer des Mimas spricht, den Ares einst erbeutet, Aietes zum Geschenk erhalten habe (III 1225 f.), so darf man eine so vereinzelte Notiz, die auf gar keiner Tradition beruhen wird, um so weniger als Beweis gelten lassen für die Anschauung des fünften Jahrhunderts und der älteren Zeit, als Apollonios selbst in einer Schilderung der Gigantomachie sicherlich von diesem Panzer nichts gewufst haben würde.

Es bleibt einzig der Vers der Theogonie übrig. Göttling hat ihn für interpolirt erklärt, und die meisten Herausgeber sind ihm gefolgt. Freilich mit einem *»quis umquam fando audivit loricis instructos fuisse gigantes et longis hastis usos esse?«* läfst sich und liefs sich wol schon damals die Interpolation nicht erweisen[4]. Und in Flach's Redaction ist Göttlings Beweis nicht bündiger geworden. Dafs der Vers in einem *Codex Oxoniensis* (Barocc. 109) fehlt, will nichts bedeuten; dafs die ersten Worte der Ilias entnommen sind (Σ 510) ebensowenig. Aber ich glaube, dafs der Vers dennoch interpolirt ist. Mit den Erinyen und den Melischen Nymphen werden die Giganten geboren:

ὅσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι,
πάσας δέξατο Γαῖα· περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν
γείνατ' Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας
τεύχεσι λαμπομένους, δολιχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας
νύμφας θ', ἃς Μελίας καλέουσ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν.

Die Erinyen erhalten nur ein Beiwort, die Nymphen gleichfalls nur eines, das zugleich ihr specieller Name ist: auch den Giganten wird der Dichter nur das eine Beiwort μεγάλους gegeben haben. Der Vers unterbricht ungebührlich die kurze Aufzählung, auf welche der Dichter keinen grofsen Werth legt. Und Göttlings Beobachtung ist in etwas anderem Sinne doch noch berechtigt. Die Vorstellung von den Giganten, welche der späteren Zeit stets zugeschrieben wurde, ist, wie wir gesehen haben, für das vierte oder fünfte Jahrhundert nicht minder sicher bezeugt; dieselbe auch der älteren Zeit zuzuschreiben drängen uns nicht nur allgemeine Erwägungen, sondern auch ein sicherer Schlufs aus jener Homerstelle von den Laistrygonen. Wie unwahrscheinlich ist da die Annahme, ich will nicht sagen, dafs die Bildwerke einer anderen mythischen Tradition folgen sollten, die nur gewapp-

[4]) Mayer S. 9. Στάης Ἐφημ. ἀρχ. IV 1886 S. 91, 1.

nete Giganten gekannt hätte, sondern dafs Hesiod allein diese vorher und nachher in der Literatur verschollene Tradition bewahrt haben sollte. Wie begreiflich dagegen, wenn ein Leser der Theogonie den Vers hinzugefügt hat, indem er sich der bildlichen Darstellungen der Giganten erinnerte, froh unter den vielen schattenhaften Gestalten einmal solche zu finden, die er sich sinnlich vorstellen konnte [5].

Wer dieses Verfahren gegen einen unschuldigen Vers nicht viel weniger summarisch finden möchte als dasjenige Göttling's, der höre, bevor er den Stab bricht, das folgende, wodurch sich, wie ich glaube, die einzelnen Gründe zum Beweise zusammenschliefsen.

Was den Bildwerken recht ist soll dem Hesiod billig sein: von den ältesten Vasenbildern bis zu denen des ausgehenden fünften Jahrhunderts sind die Giganten gewappnet — warum sollen sie bei Hesiod nicht gewappnet sein? Ja, wenn die Bildwerke hier einer eigenen mythischen Überlieferung folgen, wie sie Mayer, nach Schömann's Vorgang, durch den Hinweis auf die thebanischen und kolchischen Sparten wahrscheinlich zu machen gesucht hat, — so will ich den »Freunden unwahrscheinlicher Möglichkeiten« die Concession machen, dafs Hesiod dieselbe Überlieferung allenfalls vertreten haben könnte. Aber es liegt der Darstellung der Kunstwerke keine eigene mythische Tradition zu Grunde. Das beweist die Art wie die Kunst zu der anderen Vorstellung der Giganten allmählich übergegangen ist. Stünden sich hier von Alters her zwei Überlieferungen gleichberechtigt gegenüber, so würden schwerlich jemals beide verbunden worden sein. Und doch sehen wir schon auf alten Vasen den unter dem Gespann liegenden Gegner des Zeus einen Stein in der Faust halten statt der dem gerüsteten Manne zukommenden Waffe (Mayer S. 295) — wie auch später auf der Schale des Aristophanes, oder wie der Gegner der Pallas auf der Vase von Melos. Freilich kann man hier einwenden, dafs auch die Homerischen Helden zuweilen einen Feldstein aufraffen. Aber eine rf. Vase des British Museum (n. 788 Mayer S. 323 i = S. 333 c) zeigt auf der einen Seite die Gegner des Dionysos in voller Rüstung, auf der anderen die des Apollon zwar mit Helm (wenigstens den einen), aber mit Fellen bekleidet und mit grofsen Steinen bewaffnet; und ebenso verbindet das Schulterbild der rf. Hydria n. 758 derselben Sammlung (Mayer S. 302 g = S. 311 d) einen gewappneten Giganten, den Gegner der Pallas, mit einem der wie jene Gegner des Apollon den Helm auf dem Kopf hat, aber mit einem Fell bekleidet ist und einen Felsblock gegen Zeus erhebt. Man sieht sehr wol, wo der Vasenmaler längst ausgebildete Typen wiedergibt und wo er Neuerungen mit schwachen Kräften versucht hat: die Giganten in Thierfell und Helm sind recht unglückliche Gestalten. Mit Recht ist bemerkt worden (von Mayer S. 334), dafs der Maler jener ersten Vase gerade bei der Gruppe des Apollon die Neuerung versuchte, weil diese nicht, gleich der weit

[5] Dafs die Giganten Hesiods dem Sinne nach allerdings identisch sind mit denen der Gigantomachie, scheint mir Mayer gezeigt zu haben. Dennoch könnte man mit Recht Bedenken tragen, Eigenschaften jener oder etwa der Giganten der Lokalsagen ohne weiteres auf die Giganten der Götterschlacht zu übertragen. Ich habe auf diesen Ausweg verzichtet.

älteren des Dionysos, zu einem festen Typus geworden war. In gewissem Sinne gilt dasselbe von der Zeusgruppe der anderen Vase. Denn die Darstellung des zu Fufs kämpfenden Zeus, obgleich vielleicht die älteste, war von derjenigen des Wagenkampfes verdrängt, den Malern fremd geworden. Man sieht es dem Zeus nicht weniger als seinem Gegner an, dafs hier der Handwerker sich selbst überlassen war. Möglich, dafs die Darstellung des zu Fufs kämpfenden Zeus, wie Mayer (S. 303) vermutet »erst durch Pheidias denjenigen Schwung bekommen hat, der uns an der Aristophanesschale in Bewunderung setzt«. Sicher ist doch, dafs in dem engeren Kreis der Vasenmalerei die Schale diesen Typus wieder zu Ehren bringen mufste. Denn das Gespann im Raum der Schale unterzubringen, wurde vermutlich nur selten versucht, schon allein deshalb, weil dadurch die Symmetrie und gleichmäfsige Vertheilung, die für den Schmuck der Schale so wesentlich sind, zerstört werden mufsten, wie uns die prachtvolle dem Brygos zugeschriebene Schale des Berliner Museums (n. 2293) zeigt[6]. Vielleicht fehlt auf der schönen Schale des Duc de Luynes (*Vases peints pl.* 19f.) nur deshalb Zeus und tritt statt seiner Poseidon zweimal auf, weil der Künstler das Gespann nicht anbringen wollte, einen Typus des Fufskampfs aber noch nicht oder nicht mehr ausgebildet vorfand.

Niemand wird behaupten, dafs man sich jemals die Giganten mit Pardelfellen angethan und mit Helmen auf den Köpfen vorgestellt habe, Niemand auch, dafs der Verfertiger der rf. Schale, deren Scherben auf der Akropolis gefunden worden sind (Mayer S. 302e), um den Panzer noch ein Thierfell gelegt habe, weil so ihm irgend eine Überlieferung des Mythos gebot[7]. Wir haben hier verschiedene Versuche, die überlieferten Typen mit der herrschenden Vorstellung von den Giganten, welche keine andere war als die in den literarischen Zeugnissen erkannte, irgendwie zu vereinigen. Die Versuche fielen kläglich aus, bis man auf einen Compromifs verzichtete. Auch Aristophanes wagte es noch nicht bei allen Giganten die Rüstung wegzulassen, obgleich der Gegner der Artemis beweist, dafs nun der neue Typus sich jenem alten kühnlich an die Seite stellen konnte. Mehr und mehr auch verdrängte er ihn, aber es ist ein merkwürdiges Zeugnifs von der Zähigkeit mit der die griechische Kunst an ihren altüberlieferten Typen hing, dafs noch auf der Vase von Melos im Louvre und auf dem herrlichen Eimer aus Ruvo in Neapel (Mayer S. 353) vereinzelt der gerüstete Gigant wiederkehrt, ja dafs er sich noch auf dem Fries von Pergamon z. B. in dem Gegner der Artemis findet, während doch hier der Typus, welchen, für uns wol zuerst, die Aristophanes-Schale vollendet zeigt, durch den neuen der Schlangenfüfsler längst überboten war.

[6]) Unbegreiflicher Weise thut Mayer S. 293—302 dieser Darstellung gar nicht Erwähnung, gedenkt der Schale erst unter Hephaest (S. 335a), auf den er bei den anderen Göttern — aufser bei Zeus — verweist. Wenn er sich S. 295 über die Florentiner sf. Amphora (D) bei Gerhard A. V. I. T. 5 entrüstet, weil sie »den Herakles sogar zu Fufs nebenhergehen läfst«, könnte man fast zu der Vermutung verführt werden, er habe damals die Berliner Schale noch nicht gekannt.

[7]) Ebenso trägt Dionysos zuweilen ein Thierfell über der Rüstung, die auch ihm die älteren Vasen nicht ersparen.

Warum sollte die Vasenmalerei und die Kunst überhaupt ihre gute alte Überlieferung aufgegeben haben, wenn diese der anderen, welcher man Concessionen machte, gleichberechtigt gewesen wäre? Wenn die Vorstellung von den gewappneten Giganten und jene andere von Alters neben einander bestanden hätten, und zwar so, dafs die zweite die weitaus verbreitetere gewesen wäre, wie unbegreiflich wäre es dann, dafs diese zweite Vorstellung so spät und dann noch so schüchtern in der Kunst auftritt, und der Künstler, der frei nach ihr hätte schaffen sollen, wenn ihm denn, sonderbar genug in dieser späten Zeit, die Vorbilder fehlten, sich mit den alten Rüstungen der anderen Tradition noch lange herumschleppt!

Woher aber stammen die gewappneten Giganten, wenn nicht aus einer Überlieferung des Mythos? Die Antwort wird der Leser schon errathen haben: die ältesten Darstellungen der Gigantomachie sollen sie uns mit aller Deutlichkeit geben.

Von dem höchst alterthümlichen Pinax aus Eleusis, dessen Fragmente zum Theil in der Ἐφημ. ἀρχ. 1885 T. IX. 12. 12a abgebildet sind[8], sagt Mayer (S. 284): »Noch nicht einmal die gewöhnlichsten Formen des Unterliegens sind für die Giganten verwendet, sondern es wird mit dem uralten Schema zweier bei einer Leiche sich gegenüberstehenden Krieger operirt, eine recht unpassende Verwerthung heroischer Motive.« Auf der Vase von Cäre (*Mon. d. I.* VI. VII. tav. 78) sehen wir Zeus als Hopliten mit dem Schwert und, freilich schlangenumsäumtem, Schild, über der Leiche des Agasthenes gegen Hippialtes und Hyperbios kämpfen. Auch im Giebelfeld des Schatzhauses der Megarer wird eine Lanze seine Waffe gewesen sein, nicht der Blitz (Mayer S. 287).

Bedarf es noch eines Wortes um zu zeigen, dafs die älteste Kunst in der That, als ihr die Aufgabe gestellt ward die Gigantomachie zu schildern, die für die Heroenkämpfe erfundenen Typen auf die Götterschlacht übertragen hat? Oder glaubt Jemand, dafs je eine Überlieferung des Mythos den Zeus mit Schwert und Speer statt mit seiner eigensten Waffe, dem Blitz, gegen die Giganten kämpfen liefs? Aber nicht Zeus allein mufste dem alten Schema sich anpassen. Hera selbst trägt einen Helm (Mayer S. 328ff.), Poseidon legt den Panzer an; auch ihm den Helm aufzusetzen hinderte, wie Mayer (S. 318) richtig bemerkt, von vornherein die den Hintergrund deckende Insel, welche schon in jener alten Zeit eine so grofse Rolle gespielt haben mufs, dafs man sie nicht wegzulassen wagte — auch ein Beweis dafür, wie wenig Ähnlichkeit die Schilderungen der alten Gesänge mit den einförmigen Kämpfen der Kunstwerke gehabt haben müssen. Auch Dionysos erscheint auf den älteren Darstellungen gewappnet. Ares unterschied sich ja ohnehin nicht von einem sterblichen Helden. Wenn man so selbst die Götter anfangs von Helden der Ilias kaum unterschied, konnte man noch weniger Bedenken tragen, ihre Gegner einfach als gewappnete Männer darzustellen. Dafs man dann dem Zeus früher seinen Blitz zurückgab als den Giganten die ihnen nach der Dichtung zukommenden Waffen ist nicht wunderbar. Die Götter stellte die Kunst in hundert

[8]) Die von Studniczka, Jahrbuch I S. 92, 19 beschriebenen zwei weiteren Fragmente sind noch nicht publicirt.

anderen Fällen dar, die Giganten nur hier. Bei jenen mufste daher ein Verstofs gegen die geläufige Vorstellung viel augenfälliger sein als bei diesen. Hier war man nur mit den Worten der Dichter im Widerspruch, dort mit zahllosen Gebilden der Kunst. Hinzukam die erste künstlerische That, die Erfindung eines neuen Typus.

Die ionische Kunst war es, die mit so geringem Aufwand von Erfindung ein Schema des Gigantenkampfes zuerst ausbildete. Als die Dorer ihren Herakles in die Gigantomachie hereinbrachten, wurde die Gruppe erfunden, welche den Heros neben Zeus auf dessen Wagen stehend, neben den Rossen Pallas zeigt, so glücklich erfunden, dafs sie für lange Zeit den älteren Typus des zu Fufs kämpfenden Zeus verdrängte. Dieser wagenbesteigende Zeus führt natürlich immer den Blitz[9]. Die gewappneten Giganten aber verband man auch mit diesem Typus und behielt sie noch lange bei trotz aller Schilderungen der Dichter — bis endlich nach manchem verunglückten Versuch die Kunst diese Fessel der eigenen Tradition sprengte, um dann den Dichtern ungehemmt auf ihre Wege und ihre Abwege zu folgen.

Berlin, Juli 1887. Friedrich Koepp.

Kuhnert, Ernst

EINE NEUE LEUKIPPIDENVASE.

Im ersten Bande des Jahrbuches des Archäol. Institutes (Heft 3 S. 192 ff.) hat B. Gräf eine Pariser Vase besprochen, deren Darstellung durch seine richtige Lesung einer Inschrift als die Liebesverfolgung der Thetis durch Peleus gesichert ist. Im Anschlufs hieran hat er zwei anderen rf. Vasengemälden in Übereinstimmung mit Heydemann Archäol. Zeit. 1870 S. 82/83 dieselbe Erklärung zu Teil werden lassen. Gegen die Deutung von *M. d. I.* I 6 wird Niemand etwas einwenden wollen[1]; die Beziehung der Fragmente des zweiten schönen Vasengemäldes (Jahrb. I Taf. 10,2) auf dieselbe Scene kann ich hingegen nicht anerkennen.

Unter den sechs Bruchstücken, welche sich im Besitze des Herrn Professor Heydemann in Halle befinden, nehmen den ersten Platz die auf Taf. 10,2 des Jahrb. mit a, c, b und d bezeichneten ein. Auf a ist vor einem Viergespanne (vgl. c) unter einer Palme knieend ein Jüngling dargestellt, der mit gespanntem Blicke auf zwei ihm entgegenschreitende Mädchen sieht; beide Hände hat er zum Zufassen geöffnet, um im nächsten Augenblick emporzuspringen und sich der Jungfrau seiner Wahl (anscheinend der zweiten) zu bemächtigen. Das erste der Mädchen blickt zurück und hebt mit der R. einen Zipfel ihres Ärmels in die Höhe. Oben, links über dem

[9]) Genauer wäre vielleicht »niemals eine andere Waffe als den Blitz«; denn bei einem oder dem anderen der zuweilen lüderlich ausgeführten Exemplare mag ja wohl der Blitz fehlen. Vgl. Mayer S. 299.

[1]) Beiläufig erwähne ich, dafs in den Gräf'schen Katalog wol auch *M. d. I.* VI 12 einzureihen sein wird (vgl. Brunn *Annali* 1857 S. 344). Befremdend ist die Gegenwart zweier scepter-tragender Männer.

Ornament, zeigt dies Fragment ebenso wie d den hier nicht abgebildeten Ansatz eines Henkels. Auf e erblicken wir Reste eines zweiten Viergespannes und dahinter eines eilig nach l. sich bewegenden Mädchens, wie aus der Stellung ihres Fufses und der weiten Ausdehnung ihres Gewandes hervorgeht. Fr. d endlich zeigt uns neben einer dreifufsgekrönten Säule eine ihr Haupt zurückwendende Frauengestalt und dahinter eine hocherhobene geöffnete r. Hand. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese einem Mädchen angehört, das in grofser Aufregung herbeigeeilt ist, um ein unerwartetes Ereignis zu verkünden; die Frau, im Begriffe nach l. zu gehen, worauf die Stellung ihres Oberkörpers deutet, ist stehen geblieben und lauscht den Worten der Botin (vgl. Gräf S. 194). Dafs die Fragmente einem Gefäfse angehören, steht fest, und zwar soll dasselbe sehr grofs gewesen sein, entweder eine Hydria, was Herr Prof. Heydemann auf meine Anfrage als das wahrscheinlichste bezeichnete, oder ein Krater. Die Darstellung nahm aber, wie die Henkelreste über d und a in jedem Falle beweisen, mehr als die eine Hälfte des Gefäfses ein: es gab folglich nur eine Scene auf demselben, denn eine Trennung in Vorder- und Rückseite könnte doch nur unter den Henkeln stattfinden. Alle Fragmente gehören mithin zu derselben Darstellung und eine Erklärung mufs diesem Umstande gerecht werden.

Der Deutung auf Peleus und Thetis widerspricht nun aber erstens das Viergespann auf e, worüber Gräf (S. 194) zu leicht hinweggegangen ist. Handelt es sich um den Raub eines Mädchens durch einen Jüngling, für wen als für den Entführer kann da noch ein Viergespann halten?[2] Einen müfsigen Zuschauer darf kein Künstler unter solchen Umständen zu Wagen herbeieilen lassen, weil der Sachverhalt dadurch verdunkelt werden würde; und auf keiner der zahlreichen Darstellungen des Thetisraubes ist das auch der Fall. Dem Vater der Jungfrau[3] aber kann das Gespann ebensowenig gehören. Denn erkennt man auf dem Bilde den auf Thetis lauernden Peleus, so ist die Anwesenheit des Meergottes abgesehen von der Seltsamkeit der Darstellung hier auch defshalb kaum glaublich, als die Entführung noch gar nicht vor sich gegangen, ja Peleus nicht einmal einem der Mädchen bisher in seinem Verstecke sichtbar geworden ist.

Aber nicht nur über das Viergespann auf e, sondern auch über den Rest der hinter den Pferden eilig nach l. sich bewegenden Frau klärt die Deutung auf den Raub der Thetis uns nicht auf; was soll die Eile derselben bei dieser Scene? Diese Bedenken scheinen mir so schwerwiegend, dafs ich der gedachten Erklärung des Gemäldes nicht beitreten kann.

Aus der eiligen Entfernung des Mädchens auf e aus der Nähe des Wagens folgt, dafs rechts davon irgend ein Vorgang sich abspielte, welcher die Jungfrau zu dieser Flucht veranlafste — derselbe natürlich, dessen überraschenden Eindruck uns auch d vor Augen führt. Das Viergespann erlaubt aber, soviel ich sehe, nur den Gedanken an eine Entführung; und dafs es sich auch hier wie bei a e um ein Mädchen handelt, ist schon an und für sich wahrscheinlich.

---

[2]) Vgl. Overbeck, Her. Gal. VIII, 1. Fiorelli *vasi cumani* IV.

[3]) An Nereus dachte Heydemann a. a. O., hat aber diese Vermuthung jetzt aufgegeben.

Unser Gemälde bezog sich also auf die Entführung zweier Mädchen. Während sie in der Umgebung eines Idoles (b) arglos mit ihren Gespielinnen sich vergnügten, trat plötzlich ein Jüngling in die eine Gruppe und bemächtigte sich der einen Königstochter; die anderen aber schreiten arglos gerade dahin, wo durch eine Palme verdeckt der zweite lauert, um im nächsten Momente emporzuspringen und seine Geliebte ebenfalls aus der Mitte ihrer Gefährtinnen zu reifsen.

Nun erlauben meines Wissens analoge Darstellungen nur noch eine Erklärung: wir sehen hier den Raub der beiden Töchter des Leukippos durch Kastor und Polydeukes vor uns[4]. Und in dieser Auffassung bestärkt mich der auf b erhaltene Rest eines Idoles: eine Sagenwendung, nach welcher die Jungfrauen aus einem Heiligthume von den Dioskuren entführt wurden, wird durch die Meidiasvase und den *Annali d. I.* 1885 von Heydemann besprochenen Jattaschen Krater bezeugt[5].

Die ältesten der erhaltenen Darstellungen des Leukippidenraubes, das zierliche Gemälde eines Kraters (der ehemals Coghillschen Sammlung, Arch. Z. 1852, Taf. 40, 1) und das kreisrunde Bild auf einem attischen Thongeräth (Ἐφημ. ἀρχ. 1885 Taf. 5, 1 a), das bereits Tsuntas (S. 117) als identisch mit dem von Matz bei Jahn Raub der Europa 45 a beschriebenen erkannte, zeigen die beiden Königstöchter bereits auf den Wagen der mit ihnen entfliehenden Dioskuren. Sehr verwandt aber unserem Gemälde ist die Darstellung der Vase des Meidias: Polydeukes enteilt dort mit seiner Elera zu Wagen, während Kastor die nur leise sich sträubende Eriphyle fest um die Taille umschlungen hält und sie erst nach dem von seinem Wagenlenker gezügelten Viergespann zu führen im Begriffe ist. Unsere Vase bietet einen diesem kurz vorhergehenden Moment: während der eine Bruder bereits im Besitze seiner Geliebten sich befindet, lauert der andere noch im Versteck, um im nächsten Augenblicke sich ebenfalls seiner Beute zu bemächtigen.

Eine sichere Ordnung und Ergänzung der Fragmente wird wegen der nur sehr geringen Reste kaum zu geben sein; ich weifs nicht, ob sich aus der Wölbung von a noch der Umfang der Vase bestimmen läfst. Die wahrscheinlichste Anordnung scheint mir nach genauerer Prüfung die mir brieflich von Herrn Prof. Heydemann vorgeschlagene zu sein:

Henkel ← Mitte → Henkel
. . d . . . e . . . b . . . . . . e . a . . .

Die eine der Leukippiden (bei e) befand sich, wie oben bemerkt, jedenfalls bereits in der Macht ihres Entführers, worüber die Aufregung der Mädchen auf d und e keinen Zweifel läfst; ob der Dioskur sie freilich erst zu seinem Wagen führte

[4] Auf eine kurze Ausführung obiger Deutung theilte mir Herr Prof. Heydemann freundlichst mit, dafs ihm dieselbe auch von Herrn Fr. Hauser in Strafsburg vorgeschlagen sei und er sie unter Aufgeben der Arch. Z. 1870, 82 ausgesprochenen durchaus für richtig halte. Bereits Luckenbach in Fleckeis. Jahrb. Suppl. XI 588, A. 1 hatte, wie mir ebenfalls Herr Prof. Heydemann mittheilte, das richtige vermuthet, was auch Gräf entgangen ist.

[5] Nie dagegen findet sich ein Götterbild auf Darstellungen des Thetisraubes, was doch bei der sehr grofsen Zahl derselben immerhin Beachtung verdient.

oder sie schon auf demselben hielt (vgl. die Meidiasvase und *Mon. d. I.* XII *tav.* 16), läfst sich nicht sagen. Hing b enge mit c zusammen, so näherte sich das am Idol befindliche Mädchen wohl noch einmal der Freundin, wie um Abschied von ihr zu nehmen. In der ruhig dastehenden, sicher doch wohl weiblichen Gestalt des Fr. e kann ich nur eine Gottheit (vgl. die Athena des Jattaschen und den Apollo des Coghillschen Krater) erkennen, unter deren mächtigem Schutze die Zeussöhne ihr Vorhaben glücklich ausführen.

Ich darf wohl nicht fürchten, dafs die übereinstimmende Darstellung des knieenden Dioskuren mit dem Peleus der im Jahrb. d. I. Taf. 10, 1 und der *Mon. d. I.* I, 6 abgebildeten Vasen heute noch Jemand zu einem ernsten Einwand gegen meine Deutung der Hallischen Vase veranlassen wird. Zeigen sich sogar in inhaltlich gar nicht verwandten Scenen äufserlich Zug für Zug einander entsprechende Gestalten, wie darf in ganz analogen eine derartige Übereinstimmung Anstofs erregen?

Dafs endlich eine Composition wie die unseres Vasenbildes weder von einem Vasenmaler noch überhaupt für eine Vase erfunden ist, wird, hoffe ich, auch ohne genauere Begründung jeder zugeben: man fühlt hier das Walten der Hand eines genialen Meisters, der den alten einförmigen Typus (den der Coghillsche Krater und die attische Terracotta repräsentiren) kühn und glücklich den erhöhten Forderungen seiner Zeit entsprechend umgestaltete. So belebte und die Phantasie reizende Compositionen aber, in denen eine Gruppe ganz in Aufruhr und Bestürzung über ein unerwartetes Ereignifs sich befindet während die andere ahnungslos dicht vor einem ähnlichen Schicksale steht, wird man schwerlich viel vor die Mitte des fünften Jahrhunderts setzen wollen. Das Meisterwerk also, dessen Spuren wir auf unserem Vasengemälde sehen, kann zeitlich nur durch eine kurze Spanne von dem letzteren getrennt sein.

So ist es wohl mehr als blofse Vermuthung, wenn ich unsere Darstellung mit dem Gemälde Polygnots im Dioskurenheiligthum zu Athen in Verbindung bringe: ἐνταῦθα Πολύγνωτος μὲν ἔχοντα εἰς αὐτοὺς (die Dioskuren) ἔγραψε γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου Pausan. I, 18, 1. Γάμος hat schon Jahn mit »Entführung« wiedergegeben.

Königsberg i. Pr. Ernst Kuhnert.

Loeschke, Georg

ARCHAISCHE NIOBIDENVASE.

(Hierzu Antike Denkmäler I, Taf. 22.)

Die auf der oben angeführten Tafel herausgegebene Vase sah ich 1877 bald nach ihrer Auffindung im *Museo Municipale* in Corneto. Sie hat eine Höhe von 0,38 und machte nach meiner Erinnerung im Original einen etwas altertümlicheren Eindruck als auf der Abbildung, indem die Firnifsfarbe bräunlicher, der Thongrund weniger rot war. Unverkennbar gehört die Vase zu jener Gruppe schlanker Amphoren mit mehreren Bildstreifen, alternirendem Palmetten-Lotosornament am Hals und Strahlen am Fufsende, die man früher als »tyrrhenische« bezeichnete und als deren bekanntestes Exemplar die berliner Vase mit der Darstellung der Athenageburt (Furtw. 1704) gelten darf.

Auf die beiden untersten Bildstreifen mit den üblichen streng symmetrisch gruppirten Tieren, folgt ein schmales Muster, das aus drei versetzt untereinander gestellten Punktreihen besteht. Dies Ornament findet sich öfters auf Vasen dieser Gattung z. B. *Mon. dell' Inst.* I 26, 10, Inghirami V. F. IV 301, Gerhard A. V. B. 95, 96, Berlin, Furtw. 1708 1710f. und mufs als Rudiment der schachbrettartigen Muster des geometrischen Stils angesehen werden. Im Schmuck der »protokorinthischen«[1] und frühest attischen[2] Gefäfse scheint das Schachbrettband noch eine gröfsere Rolle gespielt zu haben, über die »tyrrhenischen« Vasen hinaus läfst es sich aber nicht continuirlich verfolgen: die Fufsstrahlen und der Mäander sind hinfort die einzigen überlebenden Zeugen der geometrischen Decorationsweise.

Die Rückseite des Schulterbilds nehmen vier berittene nach rechts sprengende Jünglinge ein, deren vorderster nach seinen Gefährten zurückblickt, eine so überaus verbreitete Darstellung, dafs sie keinerlei Erklärung fordern würde, wenn nicht gerade die Häufigkeit der Reiterzüge auf korinthischen, chalkidischen und attischen Vasen die Frage wachriefe: aus welchen Gründen man diese Darstellung so sehr bevorzugt habe.

Zum gröfsten Teil mufs man diese Tatsache gewifs aus dem Interesse des VI. Jahrhunderts an der ἱπποτροφία und aus der Bequemlichkeit der Vasenmaler erklären, die bei den Reiterzügen die Möglichkeit hatten durch Wiederholung derselben Figur ein sinnvolles Ganze von beliebiger Länge herzustellen. Eine weitere Umschau über älteste schwarzfigurige Vasendecorationen regt aber die Frage an, ob nicht noch andere Gründe beigetragen haben die Darstellung von Reitern zum Vasenschmuck besonders geeignet erscheinen zu lassen.

---

1) Z. B. Arch. Zeit. 1883 S. 162, Arch. Jahrb. II Taf. 2, 2.

2) Arch. Zeit. 1882 Taf. 10 (Schüssel aus Aegina), Arch. Jahrb. II S. 55 (Phaleronvase).

Der Satz, dafs die meisten bemalten Vasen nicht in der Absicht verfertigt sind als »Symbol der Trauer« zu dienen, sondern sich in Nichts von im täglichen Leben gebrauchtem Thongeschirr unterscheiden, ist mit Recht Gemeingut geworden. Aber ebenso sicher sind Ausnahmen constatirt, wie die Prothesisvasen, die überwiegende Menge der weifsgrundigen Lekythoi, viele unteritalische und ein Teil der Dipylonvasen. Man kann daher von vorn herein die Möglichkeit nicht in Abrede stellen, dafs auch in andern Vasengattungen manche Exemplare von Anfang an für den Todtencult bestimmt und entsprechend decorirt worden sind. Eine der stattlichsten schwarzfigurigen Vasen der Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen ist die aus der Nekropolis von Phaleron stammende Amphora Collignon 221. Als einzigen Schmuck zeigt sie in ausgespartem Feld auf jeder Seite einen grofsen bekränzten Helm. Dieser Schmuck ist für eine Vase nicht nur singulär, sondern bei der Abneigung der altgriechischen Kunst gegen Darstellung des Unbelebten befremdlich. Völlige Aufklärung bietet aber die einzige mir bekannte Analogie: auf der herrlichen Lekythos des britischen Museums mit Hypnos und Thanatos, die Robert Thanatos Taf. 2 (vergl. S. 20) veröffentlicht hat, ist als einziger Schmuck der Grabstele ein korinthischer Helm aufgemalt. Das Vasenbild des VI. Jahrhunderts ist ebenso eine Ehrenbezeugung für den Todten wie das Stelenbild des IV.[3] Ein Zusammenhang der Vasenmalerei mit der sepulcralen Kunst scheint mir in diesem Fall nicht zu verkennen.

Der Vase aus Phaleron gleicht in Form und Decoration die nur wenig ältere Amphora aus dem Grabhügel des Aristion. Vergl. *Annali* 1878 p. 309. Von dieser ist ausdrücklich bezeugt, dafs sie voll Asche und Knochen gefunden wurde. In beiden ausgesparten Feldern erscheint hier in bedeutungsvoller Gröfse ein Pferdekopf und damit tritt die Vase an die Spitze einer Gruppe gleichartig verzierter Gefäfse von denen Jahn im Münchener Vasencatalog zu No. 738 sechs Exemplare aufzählt. Ein achtes notirte ich im Kunsthandel in Cervetri; vergl. auch die Pferdeköpfe auf späteren Vasen wie Stephani, Ermitage 913, 933 und Buccherogefäfse wie Stephani 262. Ich zweifle nicht, dafs der im Viereck eingeschlossene Pferdekopf dieser Vasen ganz ebenso aufgefafst werden mufs wie die entsprechenden Darstellungen auf den Todtenmahlreliefs: der Kopf des Pferdes ist eine Abbreviatur des ganzen Tieres, dieses aber das Symbol des Heros.

Ist diese Auffassung richtig, so erwartet man auf Vasen auch unverkürzte Bilder des Heros zu finden. Dank namentlich den Forschungen von Milchhöfer und Furtwängler[4] wissen wir, dafs die seligen Todten seit ältester Zeit in zwei Kunstformen gebildet wurden: als Reiter und zum Mahl gelagert.

Reiter und Schmausende sind nun aber notorisch Lieblingstypen archaischer Vasenmalerei. Auf den kyrenäischen Vasen, deren Typik besonders altertümlich

[3]) Die Grabstele der Thanatosvase hat, was für die Datirung nicht unwichtig, dieselbe Einteilung und eine sehr ähnliche Form wie die Stele der Gesandten aus Kerkyra L. v. Sybel 3357. Zur Bekränzung des Helms auf der Vase in Athen vergl. den bekränzten Helm des Gefallenen Arch. Zeit. XIX Taf. 156. Ein mit goldenem Kranz geschmückter Bronzehelm kam aus der Sammlung Campana in die Ermitage.

[4]) Vergl. namentlich die gehaltvolle Untersuchung über sepulcrale Kunst in der Einleitung zur »Sammlung Saburoff«.

ist, bilden sie wiederholt den einzigen figürlichen Schmuck[5]. Und wenn sie in andern Fabriken meist nur auf der Rückseite der Vasen erscheinen, so würde dies seine Analogie in der Beschränkung des heroischen Reiterbildes auf den Sockel der attischen Grabmäler finden.

Ich möchte eine bestimmte Entscheidung darüber ob die Vasenmaler ursprünglich bei den Reiterzügen und Gelagen an Heroen gedacht haben, noch nicht wagen, sondern begnüge mich für jetzt das Problem angeregt zu haben. Bedauerlich ist, dafs die Beischrift des Reiters im *Mus. Disneianum* III 99, 100 »sinnlos« scheint und nur grade ahnen läfst, dafs sie auf einen νέκυς Bezug haben sollte.

An der Vorderseite der Schulter finden wir bei der Cornetaner Vase zum ersten Mal auf einem archaischen Monument den Untergang der Niobiden[6] geschildert: kindlich und unbeholfen in Zeichnung und Gruppirung, aber mit jener poetischen Empfindung und ergreifenden Deutlichkeit, die bei altertümlichen Werken so oft die formalen Mängel vergessen machen. Das unwiderstehliche Vordringen des Apollon und der Artemis, die, Beide behelmt und den geöffneten, pfeilgefüllten Köcher auf dem Rücken, im Begriff stehen das Todesgeschofs zu entsenden, ist ebenso anschaulich geschildert, wie die widerstandslose Flucht der Niobiden. Um so furchtbarer erscheint uns die Gefahr als die Fliehenden nicht scheue Kinder sind, sondern die Tochter ein erwachsenes Mädchen, der Sohn ein bärtiger Mann. Beide blicken zurück und der Maler hat das Auge des Sohnes, abweichend von dem des Apollon, besonders grofs und mit Angabe der Pupille dargestellt, vermuthlich, um das starre Entsetzen zum Ausdruck zu bringen. Mehr als zwei Kinder darzustellen verbot der Raum. Am tiefsten aber ist die Gestalt der Niobe erfafst, die, man möchte sagen, einen Keim tragischer Gröfse in sich birgt: fest und stolz tritt sie den rächenden Göttern und ihrer Nebenbuhlerin Leto entgegen und breitet mit der gehobenen Rechten den Mantel aus zum Schutz für ihre Kinder. Dafs sie selbst unversehrt bleiben wird und die Pfeile nur den Kindern gelten, macht uns der Maler dadurch anschaulich, dafs er Apollon hinter ihr vorbei schiefsen läfst. Die Komposition ist von einer fast ornamentalen Strenge, indem inhaltlich und formal die beiden Mütter und die beiden Kinderpaare einander in Stellung und Bewegung entsprechen. Sinnlose Buchstabenreihen, die auf unserem Exemplar die Stelle von Namensbeischriften vertreten, helfen den Raum füllen.

Diese Niobidendarstellung erinnert unmittelbar an die archaische Tityos-

[5]) Reiter bei Loeschcke und Puchstein Arch. Zeit. 1881 S. 217 No. 5—7 = Pottier bei Dumont, *Céramiques de la Grèce propre* p. 298 No. 6—8. Die kleinen Flügelfiguren als »Nike« zu fassen scheint unmöglich, nachdem sie in der Mehrzahl und bärtig constatirt sind. Vgl. *Naucratis* I, Taf. VIII. Es liegt nahe an Eidola zu denken. Banketscenen bei L. und P. No. 10 B = L. v. Urlichs, Beiträge Taf. 10 = Pottier No. 13 + 26; denn diese beiden Nummern Pottiers sind identisch. Ferner bei L. und P. No. 10 C = Pottier No. 14; Pottier No. 27 = *Gaz. arch.* 1887 pl. 14. An Stelle der aus Pottiers Verzeichnifs zu streichenden No. 13 kann man nach Mitteilung Furtwänglers eine Schale in Kopenhagen einstellen mit dem Bild einer Sphinx.

[6]) Die späteren Niobidenvasen haben neuerlich behandelt Heydemann Ber. d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften 1875 S. 205 ff., Robert *Annali* 1882 p. 273 ff.

vase im Louvre, die bereits in den *Monumenti ed Annali dell' Inst.* 1856 Taf. 10, 1 herausgegeben, aber erst von E. Pottier in seiner verdienstlichen Fortsetzung von Dumonts *Céramiques de la Grèce propre* p. 326 richtig erklärt worden ist.

Hier wie dort steht Leto im Schutz ihrer behelmten, bogenschiefsenden Kinder, zu denen sich auf der Pariser Vase mit flehend erhobener Hand Ge (ΛΕ) wendet, um Schonung für ihren Sohn Tityos zu erbitten. Dieser, ein am ganzen Leibe zottiger Mann, sucht hinter ihr zu entfliehen, wird aber von den Pfeilen der Götter erreicht. Den Abschlufs der Komposition bildet Hermes, den Beschauer an die Διὸς βουλή mahnend, die sich auch hier vollzieht (Brunn S. B. d. Münch. Akad. 1887 S. 246 ff.).

Die Tityosvase wird nicht älter sein als die Niobidenvase — im Gegenteil, aber ihr Maler scheint sich enger an ein altertümliches Vorbild angeschlossen zu haben. Denn während auf der Cornetaner Vase die laufenden Gestalten aufrecht erscheinen, hält der Maler der Pariser Vase zum Ausdruck schneller Bewegung an dem früharchaischen Schema des »Knielaufs« fest. Auch dafs Apollon und Artemis die Sehne nicht ἐπὶ τὸν μαστόν sondern ἐπὶ τὸν ὦμόν anziehen (vergl. Röm. Mitth. II Taf. II und p. 187 Dümmler, Gerh. A. V. B. 119, 1 u. a.) ist eine Abweichung von der späteren gemeingriechischen Typik. Diese Differenzen und einige andern in der Tracht der Götter, treten aber zurück gegenüber der weitgehenden Übereinstimmung, die in Technik, Stil und Kompositionsweise der beiden Vasen herrscht und die es mir undenkbar erscheinen läfst, dafs nicht beide an demselben Ort entstanden sein sollten. Das Alphabet und der Dialect, die consequent auf Vasen dieser Gattung geschrieben werden, zeigen zur Genüge, dafs diese in Attika fabricirt sind und zwar um die Mitte des VI. Jahrhunderts, ich erinnere nur beispielsweis an ϟVƎVI+A (Gerh. A. V. B. 223), ϘOPA+ϟ (Dumont a. a. O. p. 336), AΠOVOΝ und ΛΕ auf der Tityosvase und an die Form AΘENAIA (*Mon. dell' Inst.* VI 56, 3. IX 55), für die Datierung aber an die Tatsache, dafs sich auf keiner dieser Vasen Theta mit dem Kreuz gefunden hat, wol aber vereinzelt ⊟. Trotzdem ist es mit Rücksicht auf den Widerspruch, den dieses felsenfest begründete Resultat der Vasenkunde auch letzthin noch gefunden hat[7] ganz erfreulich, wenn sich auch andere Beweismittel für den attischen Ursprung jener Vasen darbieten. Zu diesen gehört in erster Linie eine Vasenscherbe, die auf der Akropolis von Athen gefunden und in der *Ephem. arch.* 1883 Taf. 3 publicirt worden ist. Obgleich über die Form des Fragments genauere Angaben fehlen, mufs man aus den Linien, die am rechten Rand erhalten sind, folgern, dafs die Figuren auf einer ausgesparten Bildfläche dargestellt waren und man wird nach der durchschnittlichen Gröfse und Form dieser Bildflächen nicht annehmen dürfen, dafs mehr als die vier Figuren von denen sich Reste erhalten haben einst zur Komposition gehörten. Apollon und Artemis, der erstere wieder sicher behelmt, spannen ihre Bogen. Ihr Gegner ist, wie Robert[8] und Heydemann[9] zuerst ausgesprochen haben, Tityos;

[7]) Brunn Ausgrabungen d. Certosa von Bologna S. 44; P. Arndt Studien zur Vasenkunde.

[8]) D. Litt. Zeitung 1883 S. 1099.

[9]) Mitth. d. ath. Inst. VIII S. 286.

die stattliche, reichgeschmückte Frau hinter der sich der Frevler zu verbergen sucht, wird man aber nicht Leto nennen — wie könnte Tityos auch in dieser Lage daran denken die Göttin noch festzuhalten — sondern nach Analogie der Vasen *Mon. ed Annali* 1856 Taf. 10, 1 und 11 vielmehr Ge. Das Thema ist also dasselbe wie auf der Pariser Vase, desgleichen die Komposition, nur fehlen wegen des andern Formats Leto und Hermes an den Enden und die Mittelfiguren sind näher zusammengerückt. Bogenhaltung und Stand des Apollon auf dem Fragment erinnern an die Niobidenvase, die Gestalt der Ge mit ihrem schön gestickten Bruststreif an die fliehende Niobide[10], andrerseits scheint Artemis, da sie von oben nach unten zielt, den Bogen ähnlich wie auf der Tityosvase gehalten zu haben und auch die Bewegung des Tityos selbst ist auf beiden Vasen ähnlich, wenn auch verschieden motivirt. Ich glaube nicht, dafs eines dieser Vasenbilder direct vom andern beeinflufst ist, wol aber sind alle drei mit demselben Typenvorrat, innerhalb derselben handwerksmäfsigen Tradition gearbeitet und zwar, wie der Fundort des Fragments bestätigt, in Attika.

Aber hier wurde der Tod des Tityos nicht zuerst dargestellt. Am Thronwerk des Bathykles aus Magnesia erwähnt Pausanias III 18, 15 ein Relief: Τιτυὸν Ἀπόλλων τοξεύει καὶ Ἄρτεμις. Da der Periegет nachweislich am amykläischen Thron nicht Figur für Figur beschreibt, so hindert Nichts auch in jenem Werk kleinasiatischer Kunst bereits Ge neben Tityos und den Letoiden dargestellt zu denken. Hingegen dürften Leto und Hermes dort gefehlt haben, da die Scene zu einer Bilderreihe gehört, die nicht fries- sondern metopenartig componirt gewesen zu sein scheint.

Bedenkt man nun die Sparsamkeit mit der die ältere Kunst bei Erfindung neuer Typen verfährt und den notorischen Einflufs den neben korinthischen Vorbildern ionische auf die attische Malerei des VI. Jahrhunderts geübt haben[11], so liegt aller Grund vor sich das Relief am amykläischen Thron nach Art der etwa gleichzeitigen Pariser Tityosvase vorzustellen.

Ob der Typus direct aus Kleinasien nach Athen gekommen ist, ob durch Vermittlung von Korinth oder, was ich am liebsten glauben möchte, über Chalkis und sein Hinterland Böotien, läfst sich noch nicht entscheiden. Doch wird bei der grofsen Ähnlichkeit des Tityos- und des Niobidenbildes die Annahme kaum auf Widerspruch stofsen, dafs auch für das letztere derselbe Ausgangspunkt vorausgesetzt werden mufs wie für jenes, um so mehr als der Untergang der Niobiden alle Bedingungen für frühe künstlerische Darstellung erfüllt: ein drastischer Vorgang, leicht zu veranschaulichen durch Parataxe weniger und den Handwerkern geläufiger Figuren.

Dorpat. G. Loeschcke.

[10]) Das Muster im Gewandeinsatz der Niobide findet sich als Füllornament auf der Schüssel von Aegina (Arch. Zeit. 1882 Taf. 10).

[11]) Vergl. Loeschcke, Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. Dorpat 1886. Studniczka, Arch. Jahrb. II S. 154.

NACHTRAG zu S. 135ff.

Die a. a. O. besprochenen neuen Steininschriften sind inzwischen im *C. I. A.* IV 2 veröffentlicht. Antenor (oben S. 136): p. 88 n. 373[91], mit der Ergänzung Roberts. — Onatas (oben S. 143 A. 22): p. 89 n. 373[93], wo die Stellung der Fufsspuren des kleinen Bronzewerkes zueinander nicht genau wiedergegeben ist. — Kriton (oben S. 143): p. 86 n. 373[82]. Die Vaseninschrift des Kriton ist oben S. 144 A. 24 durch Druckfehler wieder falsch citiert, sie steht im *Bull. d. Inst.* 1866. Die dazu wegen der Formen ὁός und ὅς verglichenen attischen Steine: *C. I. A.* IV p. 90 n. 373[100], p. 91 n. 373[107], p. 89 n. 373[99]. Zu der Erörterung über diese Form oben S. 146 ist Meisterhans, Gramm. der att. Inschr. S. 29 zu vergleichen. — Euphronios (oben S. 144): p. 79 n. 362, wo jedoch die Annahme, dafs sich die Inschrift auf einen zweiten Stein fortsetzte, auf unrichtiger Wiedergabe der Steinform beruht. Die Ergänzung der Hauptinschrift als Weihung, nicht als Künstlerinschrift, wie sie Kirchhoff annimmt, hätte ich wenigstens offen halten sollen. — ?Nesiades und Andokides (oben S. 145): p. 101 n. 373[215]; der erste Name wird dort zu Μ]νησιάδης ergänzt. Die von mir angenommene Identität des Mannes mit dem Maler des kyprischen Alabastrons ist unhaltbar; denn nach Cecil Smith's neuerlicher Revision (*Class. Review* 1887 S. 286) stand sicher Πασιάδης darauf. — Die oben S. 147 erwähnte Inschrift des vorpersischen Viergespanns: p. 78 n. 334ª. — Die drei Inschriften des Euenor (oben S. 148): p. 87 n. 373[86–88].

S. 151 A. 64. Die dort erwähnte Schale kann nicht eigentlich »protokorinthisch« sein, wovon mich briefliche Auskunft von C. Smith über ihre Technik und Ornamentik belehrt; schon die tiefrote Farbe des Tons nötigt zu einer Modification dieser Bestimmung. Auch wollte ich nicht bezweifeln, dafs die Vase in Athen entstanden sei.

S. 152 A. 65. Zu den Pinaxträgern war auch auf Körte, Mitth. d. Inst. Athen III S. 411f. zu verweisen, der das erwähnte unedierte Relief beschreibt; dessen Inschrift *C. I. A.* IV n. 418ⁱ.

S. 155. Zu der Bekämpfung der übertriebenen Vorstellungen von dem Einflufs der chalkidischen Tonmalerei vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 209ff., dessen Gründe gegen die Entstehung der chalkidischen Vasen in der Mutterstadt jedoch meines Erachtens unhaltbar sind; besitzen wir doch überhaupt nichts Archaisches daher. Was in diesem Sinne Jahrbuch I S. 93 über das Wappen von Chalkis auf Münzen und Schildzeichen vermutet wurde, dafs nämlich der fliegende Vogel die χαλκίς oder κύμινδις Homers sei, bestätigt Hekataios Fr. 105 bei Steph. Byz. (vgl. Diels, Hermes XXII S. 442): Χαλκίς . . . ἐκλήθη δὲ ἀπὸ Κόμβης τῆς

Χαλκίδος καλουμένης. κόμβη (vielleicht von Haus aus mit κύμινδις verwandt) hiefs nämlich nach Hesych bei den Polyrrheniern die κορώνη. Wurde also die Eponyme von Chalkis mit einer Heroine identificiert, welche einen Vogelnamen trug, so dürfte auch ihr Name ebenso gedeutet worden sein.

S. 155 A. 89 habe ich nach einer competenten Autorität angenommen, dafs die Klitiasvase das Weifs auf Firnifsgrund setzt; inzwischen überzeugte mich der Augenschein vom Gegenteil, ich mufs also auf dieses Argument verzichten.

S. 165 f. Was über die chronologische Bedeutung des Lieblingsnamens Hipparchos ausgeführt ist, hatte ich vorher in der Deutschen Litteraturzeitung 1887 S. 981 angedeutet. Dagegen verweist mich Arndt, Studien zur Vasenkunde S. 169 A. 1, auf den Archon Hipparchos von 496 in Pape's Eigennamen, ein Einwand, der oben S. 156 erledigt ist; dieser Hipparch verhält sich zu dem Tyrannen nicht anders als Tarquinius Collatinus zum Superbus. Geirrt habe ich freilich mit der nebensächlichen Bemerkung S. 165 A. 140, dafs auch die Namen der Tyrannenmörder ganz aufser Gebrauch kommen; das gilt nur für das 5. Jahrhundert; schon bei Isaios kommt ein Harmodios vor, worauf mich Herr Prof. Diels aufmerksam macht. Für das galante Treiben des Peisistratidenhofes verweist derselbe noch auf Kleidemos Fr. 24 Müller.

S. 167. Die angezweifelte Abhängigkeit des Euphronios von einem Gemälde des Mikon leugnete Furtwängler, Einleitung zu den Vasen Sabouroff S. 6 A. 2 und verwies neulich (Deutsche Litteraturz. 1887 S. 1675) auf ein jüngeres Theseusbild einer Vase zu Bologna, (Klein, Euphronios[2] S. 186 A. 2) welches jetzt weit mehr Anrecht hat, als Nachbildung jenes monumentalen Bildes zu gelten.

Berlin, 29. November 1887. Franz Studniczka.

BIBLIOGRAPHIE.

Amari Sul supposto sepolcro di Galeno alla Cannita. Palermo, tip. dello Statuto. 15 S. 8.

Antonin, Archimandrit. Aus Rumelien. St. Petersburg 1886 (erst in diesem Jahre erschienen als Separatpublication der K. russ. archäol. Ges.). 650 SS. mit 18 Taff. 4⁰. (Russisch.)

Der Verfasser (jetzt in Jerusalem) reiste im Jahre 1865 von Bitolia nach Ochrida, Kastoria, Janina, Dodona, Metcora, Stagus, Janina, Arta, Nikopolis, Prevesa, Levkas, Korinth, Athen, Konstantinopel, besonders kirchliche Altertümer in's Auge fassend, doch publicirt er auch mehrere griechische und römische Inschriften neben byzantinischen.

B. Apostolidès Essai d'interprétation de l'inscription préhellénique de l'île de Lemnos. Alexandrie. 8⁰. (Die Inschrift soll karisch sein.)

E. Babelon Le cabinet des antiques à la Bibliothèque Nationale.

Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. München, Oldenbourg. Lief. 45—47.

F. Baumgarten Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. Beilage zum Jahresbericht des Grofsherz. Gymnasiums zu Wertheim für das Schuljahr 1886/87. Programm No. 575. mit einer Karte. Wertheim a. M. 37 S. 4⁰.

Bie Die Musen in der antiken Kunst. Berlin, Weidmann. 105 S. 8⁰.

H. Blümner Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers. (Öffentliche Vorträge IX, 8.) Basel, Schwabe.

Bobrinski, Graf Alexis, Kurgane und zufällige archäologische Funde bei dem Örtchen Sfmela. Tagebücher fünfjähriger Ausgrabungen. St. Petersburg. Mit 24 Tafeln und 2 Karten. 4⁰. (Russisch.)

Berichte über Ausgrabungen des Autors in der Umgegend von Sfmela (Gouv. Kiew), 30 Km. von der grofsen Wasserstrafse, dem Djnepr, entfernt. Tumuli verschiedener Epochen, auch sog. prähistorische. Zum Inhalt der verschiedenen Gräber haben Südrufsland, der Kaukasus, Innerasien, Sibirien, auch finnisch-ugrische Stämme, beigesteuert. Viele Vasenformen und die Spiegel zeigen griechischen Einflufs; auch fanden sich einige griechische ungefirnifste Vasen nebst einer kleinen mit glänzend schwarzem Firnifs (Form ähnlich Stephani n. 169).

Bötticher Die Akropolis von Athen, nach den Berichten der Alten und den neuesten Entdeckungen. Mit Abb. und 36 Taff. Berlin. 8⁰.

Heinrich Brunn Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung, herausgegeben von Friedrich Bruckmann. München. Lieferung I. 5 Taff. Folio.

J. Th. Clarke A Doric shaft and base found at Assos (Papers of the Archaeological Institute of America) 21 S. 8⁰.

Alb. Eichhorn Die Akustik grofser Räume nach altgriechischer Theorie. 76 S. mit 4 Taf. Berlin, Ernst u. Korn. 8⁰.

H. Eidam Ausgrabungen römischer Überreste in und um Gunzenhausen. Nürnberg, Ebner. 24 S. mit Abb. gr. 8.

P. Gardner Classical Archaeology wider and special. Introductory lecture. Oxford Oct. 19, 1887. London. 8⁰.

E. Gerhard Etruskische Spiegel. B. V, Heft 6 von Klügmann und Körte. Berlin, Georg Reimer. S. 57—72. Taf. 51—60. 4⁰.

Göller Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Geschichte der Baukunst. Stuttgart, Wittwer. kl. 4.

Imhoof-Blumer and Percy Gardner A numismatic commentary on Pausanias III. Books IX. X, 1—38 and supplement. London. 58 S. 10 Taf. gr. 8.

Heinrich Heydemann Pariser Antiken. Zwölftes Hallisches Winckelmannsprogramm. Halle. 91 S. mit 2 Taff. u. 8 Holzschnitten. 4⁰.

H. Hitzig Zur Pausaniasfrage. Festschrift des philologischen Kränzchens in Zürich. S. 55—96.

G. Hubo Originalwerke in der archäol. Abteilung des archäol.-numism. Instituts der Georg-August-Universität. Göttingen. 8⁰.

Καββαδίας Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ ἀρχαιολογικοῦ μουσείου, τεῦχος 1. 2. Athen. 160 S.

Langl Griechische Götter- und Heldengestalten. Wien, Hölder. Lfg. 17. 18. S. I—XXIX, 137—156. Gr. Fol.

O. Marucchi Nuova descrizione della casa delle Vestali e degli edifizi annessi. Roma. 8⁰.

Emil Müller Drei griechische Vasenbilder. Festgrufs der archäologischen Sammlung der Züricher Hochschule an die 39. Vers. deutscher Philg. u. Schulm. Zürich. 20 S. 2 Taff. 4⁰.

Johannes Overbeck Archäologische Miscellen. Aus dem Renunciationsprogramm der phil. Facultät der Universität Leipzig. L. 35 S. 4⁰.

J. Partsch Die Insel Corfù. Eine geographische Monographie. Ergänzungsheft n. 88 zu Petermann's Mitth. 97 S. mit Karten. Gotha, Perthes. 4⁰.

O. Puchstein. Das ionische Capitell. Siebenundvierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft zu Berlin. 67 S 4⁰ mit 52 Abbildungen.

Racinet Das polychrome Ornament. 2 Ser. (Antike und asiatische Kunst) m. erkl. Text. Deutsch von C. Vogel. Stuttgart. Neff. Lfg. 32—38. fol.

Revista de Ciencias Históricas. Barcelona. Tomo V. No. 3. A. de Castro, La tumba de un aruspice en Cádiz. S. 264—266.

Rhomaïdès Les musées d'Athènes. 2⁰ livraison. Text descriptif de Th. Sophoulis. Athen 1887. 4⁰. (Vergl. Jahrbuch I, S. 158 unter Cavvadias)

W. H Roscher Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 12. Lieferung. Leipzig, Teubner 1887. 8⁰.

Br. Sauer Die Anfänge der statuarischen Gruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig, Seemann. 82 S. 8.

Leop. v. Schröder Griechische Götter und Heroen. 1. Heft: Aphrodite, Eros und Hephaistos. Berlin, Weidmann. 118 S. 8⁰.

Ant. Springer Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen. I. Das Altertum. 3. Aufl. Leipzig, Seemann. VIII und 112 S. gr. 8.

Ludwig von Sybel Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundrifs. Marburg. 479 S., 1 Farbentafel und 380 Textabbildungen. 8⁰.

Otto Tischler Über Aggry-Perlen und über die Herstellung farbiger Gläser im Altertum. Vortrag. Königsberg i. Pr., Koch und Reimer. 1886. 12 S. gr. 4.

Cecil Torr Catalogue of the classical antiquities from the collection of the late Sir Gardner Wilkinson (jetzt im Harrow School Museum). Harrow, Wilbee 48 S. 8⁰.

L. v. Urlichs Thorwaldsen in Rom. (Aus Wagners Papieren.) 20. Programm zur Stiftungsfeier des Wagnerschen Kunstinstituts. Würzburg. 30 S. 8.

A. Walz Über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon. Programm d. K. Württembergischen Evang. theol. Seminars Maulbronn zum Schlufs des zweijährigen Kurses 1885—1887. Programm Nr. 543. Tübingen. 39 S. 4⁰.

Hermann Winnefeld Beschreibung der Vasensammlung der grofsherzogl verein. Sammlungen zu Karlsruhe. Karlsruhe. 193 S. u 1 Taf. 8⁰.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus. Paris. Tome XV.

Avril—Juin. De Witte, Note sur une figurine de bronze représentant l'empereur Postume. S. 243. 244.

J. Pierrot-Deseilligny, Lettre .. au sujet de la découverte d'un amphithéatre romain sur la colline de Fourvières, à Lyon.

The Academy.

No. 800. J. MacMurtry. The american excavations at Sikyon. S. 154. 155.

No. 804. 805. 806. R. Blair, A roman patera at South Shields. S. 225. 243. 258.

Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde. Band XX.

Heft 1. von Cohausen, Der cymbelnschlagende Satyr S. 1—5 Taf. I.
Die Hünerburg S. 6—7.
Alte Wälle und Gräben S. 9. 10.
Römische Rheinbrücken S. 87.

Nuova Antologia.

Fasc. XXIII. F. von Duhn, L'archeologia in Italia e l'istituto archeologico germanico in Roma.

Anzeiger der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. 1887, n. XXV, 16. Nov.

Benndorf, Über einen in Eleusis gefundenen Marmorkopf.

Arbeiten des 6. archäologischen Congresses in Odessa (1884) Bd. III. Odessa. VI u. 396 Seiten mit 64 Tafeln. 4⁰. (Russisch.)

N. P. Kondakow, Byzantinische Kirchen und Denkmäler in Konstantinopel. 229 Seiten mit 50 Lichtdrucken. (Ergebnisse langjähriger Untersuchungen mit viel Neuem.)

G. S. Destunis, Historisch-topographischer Abrifs über die Mauern auf der Landseite von Konstantinopel.

Atti della r. Accademia dei Lincei.

Luglio. Fiorelli, Notizie sulle scoperte di antichità del mese di giugno. S. 35—37.

Archaeologia Aeliana. Vol. XII.

No. 2. Th. Hodgkin, Blatum Bulgium, or Notes on the camps of Birrens and Burnswark. S. 101—111 mit 3 Taff.

Sh. Holmes, A roman building at Cihornum. S. 124—127. Taf. V.

R. S. Ferguson, Report of excavations in Cumberland, »per lineam valli« S. 159—171. Taf. VIII—X.

G. A. Hulsebos, On a roman tombstone in the Carlisle Museum. S. 205—209, mit 1 Abb.

The Athenaeum.

No. 3133. F. C. Penrose, The Palace at Tiryns. S. 646.

No. 3134. H. Wallis, The archaic sculpture of the Acropolis. S. 680. 681.

Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques. Paris 1886.

No. 3. L. Maître, La station Romaine de Mauves (Loire-inférieur) S. 328—343, mit einem Plan.

A. Terninck, Un coin de cimetière gallo-romain d'Arras, S. 343—346.

No. 4. M. Brun, Sculptures grecques de la bibliothèque municipale de Nice. S. 360—364.

Bullettino di archeologia e Storia Dalmata. X.

Settembre. Bulić, Le gemme del Museo di Spalato. S. 139ff.

Ottobre. Bulić, Le gemme etc. S. 155ff.

Novembre. Bulić, Le gemme etc. S. 172ff.

Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma. Anno XV.

Fasc. 7. L. Borsari, Di un bassorilievo con rappresentanza relativa al mito di Penteo S. 215—19. Tav. XIII.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 220—34.

Fasc. 8. C. L. Visconti, due frammenti di fregio marmoreo rappresentanti la gigantomachia. S. 241—50. Tav. XIV.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 251—66.

Fasc. 9. C. L. Visconti, Un singolare monumento di scultura ultimamente scoperto negli orti sallustiani. S. 267—74. Taf. XV. XVI.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 275—85.

G. B. de Rossi e G. Gatti, Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. S. 286—98.

Fasc. 10. C. L. Visconti, Di un frammento marmoreo con rilievi appartenente ad una statua di Marte sedente S 299—306. Taf. XVII, XVIII.

G. Gatti, Di un nuovo cippo terminale delle ripe del Tevere. S. 306—313

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 314—324. Taf. XIX.

Gazette archéologique. Année 13.

n. 7—8. H. Bazin, L'Hercule romain et l'Hercule gallo-romain. S. 178—181. Tav. XXVI.

A. Choisy, Les découvertes de M. et Mme. Dieulafoy (Suite et fin). S. 182—197. 12 Abb.

n. 9—10. Martin Schweisthal, L'image de Niobé et l'autel de Zeus Hypatos au mont Sipyle. S. 213—232. (Vergl. oben Jahrbuch II, S. 192.)

Salomon Reinach, La Vénus drapée au Musée du Louvre. S. 250—262.

Gazette des beaux-arts. Tome XXXVI.

Oeobre. M. Fröhner, Une collection de terres-cuites grecques. (1. article.) 1 Taf. und 9 Abb.

Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft LXXXIII. Bonn.

M. Ihm, Der Mütter- oder Matronenkultus und seine Denkmäler. S. 1—200. Taf. I—III und 19 Holzschnitte.

Wulff, Cöln. Gräberfund. S. 224.

J. Klein, Cöln. Römische Gräber. S. 225.

Wolf, Das römische Castell in Deutz. S 227—235.

A. Wiedemann, Godesberg. Römische Funde. S. 235.

M. Ihm, Römisches aus Müddersheim. S. 241.

Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. Band CXXXV.

Heft 7. F. Back, Zur Geschichte griechischer Göttertypen. I. Hermes und Dionysos mit besonderer Rücksicht auf die Darstellung des Pheidias. S. 433—456.

W. H. Roscher, Das Danaëbild des Artemon und Plinius. S. 485. 486.

Heft 9. P. Weizsäcker, Die Beschreibung des Marktes von Athen und die Enneakrunosepisode bei Pausanias. S. 577—612.

W. H Roscher, Nochmals die Schlangentopfwerferin des Altarfrieses von Pergamon. S. 612—617.

Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Altertumswissenschaft v. Bursian-Müller. Suppl. 25. B. 2. Heft.

Preuner, Mythologie. S. 97—192.

Archaeological Institute of America. 8. annual report. Cambridge, Wilson and Son. 48 S. 8°.

The american Journal of Archaeology and of the History of the fine Arts. Baltimore. Vol. III.

No. 1. 2. Ch. Waldstein, Pasiteles and Arkesilaos, the Venus Genetrix and the Venus of the Esquiline. L. 1—13. Taf. I.

H. N. Fowler, The statue of Asclepios at Epidauros. S. 32—37.

J. R. Wheeler, An attic decree, the sanctuary of Kodros. S. 38—49. Taf. III. IV.

A. L. Frothingham jr., A proto-ionic capital, and bird-worship, represented on an oriental seal. S. 57—61. Taf. VII, 1. 2.

A. Emerson, Letter from Tripoli. S. 93. 94.

A. Emerson, Letter from Olympia. S. 95. 96.

The archaeological Journal. Vol. XLIV.

No. 174. Bunnell Lewis, The antiquities of Saintes. S. 164—184 mit 2 Taff.

The Journal of the British Archaeological Association. Vol. XVIII.

Heft 3. R. E. Hooppell, Ancient Roman Balance recently found at Bainesse, Catterick. S. 238. 239 mit 1 Taf.

Mélanges d'archéologie et d'histoire. Paris. Année VII.

Fasc. III. IV. R. de la Blanchère, Les ex voto à Jupiter Poeninus et les antiquités du Grand Saint-Bernard. S. 244—250. 1 Skizze, Taf. VI.

E. Le Blant, De quelques objets antiques représentant des squelettes. S. 251—257. Taf. VII. VIII.

Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang XI.
Heft I. Hauser, v. Domaszewski, v. Schneider, Ausgrabungen in Carnuntum. S. 1—18. Taf. I—IV. 8 Abb.

Rheinisches Museum für Philologie. Band XLII.
Heft 4. Kalkmann, Tatians Nachrichten über Kunstwerke. S. 489—524.

Njiwa (das Saatfeld). St. Petersburg. (Russisch.)
N. 34. »Die archäologische Sammlung von Herrn S. A. Masaraki«, mit Illustrationen von Sachen, welche der Besitzer 1886 in Kurganen des Poltawaschen Gouvernements (Kreis Romny) gefunden hatte. Es sind teils Antiken des Alexandropol-Typus untermischt mit ungefirnifsten griechischen Thonvasen, teils Sachen aus der Völkerwanderungszeit.

Notizie degli scavi di antichità. Roma.
Luglio S. 261—304.
Agosto. S. 305—338. Taf. VI.
Settembre. S. 339—382. Taf. VII—XIII (Necropoli di Orvieto).
Ottobre. S 383—429.

The Classical Review. Vol. I, 1887.
Unter den sehr zahlreichen archäologischen Mitteilungen dieser Zeitschrift die Fundnotiz:
n. 10. December, S. 313: Das Marmorrelief des Δημοσθένης ἐπιβώμιος, welches seit der Mead'schen Auction verschollen war (Michaelis in Schäfers Demosthenes III[2], 410) ist über einem Kamin in Trinity College in Dublin wieder aufgefunden.

Revue archéologique. Tome X.
Juillet—Août. Ph. Berger, Le sarcophage de Tabnith, roi de Sidon. S. 1—10. Taf. XI. XII.
Vernaz, Notes sur des fouilles à Carthage, 1884—1885. S. 11—27.
H. Bazin, L'amphithéâtre de Lugudunum. S. 36—41.

Österreichisch-ungarische Revue.
George Niemann, Neuere österreichische Forschungen in Kleinasien auf dem Gebiete der Archäologie.

Ῥοδών, ἐτήσιον περιοδικὸν σύγγραμμα ἐκδιδομένον ὑπὸ τῆς ἀγαθοέργου ἀδελφότητος Σμύρνης Ὅμηρος. Ἔτος α'. Athen 1887. Darin S. 101—107: Kondoleon, Beschreibung einiger Sculpturen des Museums der Ev. Schule in Smyrna (Weiblicher Torso aus Philadelphia, Kopf aus Tralles, Grabrelief eines Ἀρτέμων Ἀρτεμιδώρου aus Smyrna).

Sitzungsberichte der K. bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1887, Band II, Heft 2.
Von Brunn, Troische Miscellen. 4. Abtheilung.

Berliner philologische Wochenschrift.
No. 36. Die Sarkophage von Sidon (II). S. 1106—1108.
No. 37. Ausgrabungen auf Thasos. I. II. S. 1138—1140.
No. 38. Chr. B., Die Ergänzung des praxitelischen Hermes zu Olympia. S. 1170.
No. 40. 43. Neues aus Griechenland. S. 1234. 1331.
No. 44. 45. Chambalu, Die alten Heer- und Handelswege der Germanen, Römer und Franken im deutschen Reiche. S. 1386—1388. 1416—1420.
No. 45. C. Mehlis, Ausgrabungen auf der Heidenburg bei Kreimbach in der Pfalz. S. 1394—1396.
No. 46. Silberschatz aus Pompeji. S. 1426.
Archäologische Notizen. S. 1427.
No. 48. Ausgrabungen in Mantinea. S. 1490.
No. 49. Mosaikbrunnen in Pompeji. S. 1522.
Der Tempel der Roma und des Augustus auf der Akropolis von Athen. S. 1523.
No. 50. Neues aus Griechenland. S. 1553.
C. Mehlis, Die Ausgrabungen auf der Heidenburg bei Kreimbach in der Pfalz. S. 1554.

Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Leipzig 1887.
Heft 3. H. Brugsch, Das Herakleion an der Kanalmündung. S. 98—100.

Zeitschrift für bildende Kunst, her. von C. v. Lützow. Jahrgang XXII.
Heft 12. Dietrichson, Zum zweihundertjährigen Gedächtnis der Zerstörung des Parthenon. (Eine bisher nicht veröffentlichte Schilderung der Belagerung der Akropolis, der Zerstörung des Parthenon am 16./26. September 1687 und eines Aufenthalts in Athen. Auszug aus dem Tagebuche eines anonymen Officiers in venezianischen Diensten.)

Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Band XLI.
Heft 2. Mordtmann, Zur Topographie des nördlichen Syriens aus griechischen Inschriften. S. 302—307.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier. VI. Jahrgang.
Heft 3. Zangemeister, Zu der Frage nach der Örtlichkeit der Varusschlacht. I. S. 234—252.
Museographie über das Jahr 1886. S. 286—317.
1. Schweiz, Westdeutschland, Holland.
2. Die Sammlungen provinzialer Altertümer im Königreich Bayern.
3. Trouvailles faites en Belgique.

Neue Dörptsche Zeitung. 1887.
G. L(öschcke), Otto Magnus von Stackelberg.

REGISTER.

Abkürzungen: Abb. = Abbildung im Text; *Br.* = Bronze; *etr.* = etruskisch; *G.* = Gemme; *L.* = Lampe; *Mos.* = Mosaik; *Mze.* = Münze; *Rel.* = Relief; *Sk.* = Sarkophag; *Sta.* = Statue; *T.* = Terracotta; *V.* = Vase; *Wgm.* = Wandgemälde.

I.

Abanten 20
Ablaufschranken im Stadion 102f.
Abplattungen (*am l. Arm der Tux'schen Br.*) 97
Achilleus (*a. d. Telephosfries*) 249; 251; 252
Achlys (*a. d. Hesiodischen Schild*) 187
Adalia, Inschrift des Thors von — 204, 4
Adler, zwei — einen Hasen fressend (*a. e. Chalzedon*) 197
Adorant (*Br.-St. in Wien*) 134, 1 (*? Vb.*) 100f.
Agamemnon (*Telephosfries*) 245; 251
Agasias, Inschrift des — aus Delos 82, 20
S. Agata de' Goti (*Vn.* von —) 113; 125
Ageladas 233
Aias der Telamonier in der Kaikosschlacht 256
Aigina, Archaische Kunst in — 142 (*Einflufs auf Antenor*); *Giebelsculpturen* von — 102; 136, 4; *Weiblicher Kopf* aus — 238, 2; *Grabrelief* zu — 24; *Vasen* aus — 18f.; 39; 64; 113; 155; 279, 10
Aigis oder Bogen? in der Hand des Belvederischen Apoll 260f.; Gebrauch der — in der Kunst 262f.
Aigypten, *Wandgemälde und Plafonds* 90; *Wandreliefs* 122; Einflufs auf Kypros 93; Proportionskanon 224; Aigyptische Typen in Syrien stilisirt 89; Strahlenornament 40
Ailianos *Hist. anim.* III 47: 247 *Var. hist.* VIII 8: 157, 98
Ainesidora, *Vb.* 176
Aischylos 173; 247f. *Perser* 174; *Sieben* V. 524f.: 189
Aitoler, Weihgeschenk der — nach dem Keltensieg 263
Akamas, Heroenname? 29, 22
Akragas *V.* aus 112
Akroterion vom Heraion zu Olympia 54
Aktaios und Heloros, Söhne des Istros 256
Akusilaos: Schol. Hom. λ 519: 259, 7
Alabasterplatte von Byblos 89
Aleos, Vater der Auge 245f.
Alexandreia, *Schale* aus — 197; *Porzellan-Fragment* aus — 197
Alexandros, *Köpfe* 81; *Br.-Reiterstatuette* in Neapel 83
Aleximachos, Heroenname? 29, 22
Alkaios *Fragm.* 43: 155
Alkibiades 160; *Lieblingsname auf Vn.* 164f.
Alkiphron, Hetairenbriefe des — 125
Amasis, Regierungszeit des — 93
Amathus *Sk.* von — 90
Amazonen, *Gruppe* in Villa Borghese 77f. Taf. 7; Reliefartige Composition 83; Geschleifte Amazone? *St.* im Pal. Borghese 81; vom Pferd sinkend, *Statuette* in Neapel 83; todte A. des Attalischen Weihgeschenks, *St.* in Neapel 81f. auf einem *Sk.* wiederholt 85, 34; *Sarkophage* 78; 254, 3; *Schild der Parthenos* 169; *Wgm.* in der Stoa Poikile 170; *Telephosfries* 255; *Vasenbilder* 169f. Taf. 11; 173, 17; Theseus' Kampf mit der Amazonenkönigin 140; Kämpfe der Ephesischen Amazonen mit Dionysos 255
Amendolasarkophag, Deckel des — 85, 34
Amerika, Metropolitan Museum of art in New-York, *Vasen* im — 193; 240, 5
Amphiaraos *Br.* 95
Amyklaiischer Thron, Tityos am — 279; Triton am — 116 S. Bathykles
Anakreon 147; *Epigramm* des — 161
Analatos, *Kanne* von — 39ö
Anchialos und Sinon in Polygnots Iliupersis 176
Andokides, *gegen Alkibiades* 34: 161, 119
Andokides, Weihung des Vasenmalers — 145
Androtion *bei Harpokration s. V.* Ἵππαρχος 166, 144
Angelo Cini da Montepulciano (Angelo Poliziano) 72
Anstückung bei *Bronzen* 99; 134
Antenor 135f.; Inschrift des — 147 vgl. 135 u. 142; 216, 2
Anthologia Palatina IV 144: 161, 117; V 35, 4: 126

Antigonos, Heroisirung des — 27; 29, 22
Antilochos in der Nekyia Polygnots 170
Antilopen auf aigyptischen Denkmälern 89
Antiochos, Krieg der Römer mit — 259
Antiphanes' Ἀφροδίτης γοναί: Athenaios XV 666f.: 180f.
Antiphatta, Name der Dienerin des Odysseus auf dem *Skyphos* in Chiusi 172
ἀφηρώϊσις in Attika 28; 30
Aphrodite, *Myken. Goldornament* 189; *im Ostfries des Parthenon* 223; *Intaglio eines Thonstempels* 197; Kallipygos 125
Apollodoros (Maler) 153, 74; 158; 176
'Apollodor's *bibl.* I 6, 1: 265, 2; III 12, 3: 259, 7
Apollon, *Statuen*: archaische 97 (A. von Orchomenos); 136; 139; 238, 3 (A. vom Ptoion); 224; — von Thera 238, 6; A. aus dem Dionysostheater 223 (Ohr); 226; 238, 25 (Kopfproportionen); 233, 53; 234; A. in Cassel 234, 54; *Kopf* vom Olympieion 227; 233, 53; A. von Belvedere 260f.; Stroganoffsche *Br.* 260f. in der Pergamenischen Gigantomachie 262; Apollon Alexikakos des Kalamis 235, 54; Typus des Aigis-Schüttlers 260; des Galliersiegers 260; Abbildung einer Statue *Vb.* 234; A. auf *Mzen.* 234, 54; auf einem *Röm. Votivcippus* des Asklepios 32, 30
Apollonios Rhodios *Argonaut.* III 1225: 267
Archaischer Stil, Gewohnheiten des — 218f. Arch. Frauengestalten von der Akropolis 136; 228; *St.* aus Karpathos 196
Archemachos aus Euboia 20
Archermos 147; Nike des — 139; 224; 238, 1
Architektur, Verhältnifs des Reliefs zur — 121f.
Architravrelief von Assos 124
Ares *auf dem Hesiodischen Schild* 184; *des Parthenonfrieses auf einer Vase* 170
Argiver Rhodische 64, 26; Argivischer *Bronzebeschlag* aus Olympia 90; — Krater der Samier 64, 26
Argos, Museum zu — 55
Aridikes von Korinth 150
Aristeides, Ostrakismos des — 161
Aristion, Grabhügel des — 276; Stele des — 120; 123
Aristogeiton s. Harmodios
Aristokles von Kreta 147
Aristomache s. Klymene
Aristomachos, Heroenname? 29, 22
Aristonophos oder
Aristonothos vermeintlicher Name eines Vasenmalers 19; 61 vgl. Dümmlers Recension von P. Arndts Studien zur Vasenkunde in der Berliner Philol. Wochenschrift 1888 n. 1
Aristophanes *Vögel* 291: 103, 29; 515: 189, 24; 1249: 265; 1490: 29, 20; *Fragm.* 445a (Dind.): 29, 18
Aristophanes und Erginos, *Schale* des — 269
Aristophon, Bruder des Polygnot 178; Φιλοκτήτης ἀποφθίνων Gemälde des — 16
Aristoteles 153; *Politik* III 2: 144, 28; *Fragment auf einem Papyrusbruchstück* 161, 119
Armbänder silberne 87
Arsinoe (Kypros) 168, 1
Artemidoros *Onirokrit.* IV 83: 243, 8
Artemis Alpheionia, Tempel der — zu Olympia 153; A. von einem Hunde begleitet, *Rel. eines Votivträgers* 24 Abb.; — vor einem Pferde, *Rel. von Krannon* 24, 5; — auf einem *Röm. Votivcippus* des Asklepios 32, 30; — schreitende *Br.-Statuette* 204, 3 Abb.; *Vb.* 204, 3; Ephesische A. *Intaglio* 197; persische 41; 91; 94; spartanische bei Pausanias 117
Artemision zu Ephesos 121, 14; 150
Artemispriesterin 221, 16
Asklepios und Hygieia, *Gruppen* 109; *Reliefs* 107f.; 111, 23; *Röm. Votivcippus* 32, 30; Asklepios von Pergamon 255; Opfer an — 109; Verbindung der Heroenreliefs mit A. 27; Beziehung zum Heroencult 29; 111, 23
Askos mit zwei Anthemien *T.* 197
Assos, Architravreliefs von — 124
Assyrisch, Flechtbandornament 89f.; Gürtel auf ass. Monumenten 92; Thierwürgender Dämon und dessen vorderasiatische Um- und Weiterbildungen 91f.; assyr. Vorbilder der kyprischen Kunst 93f.; Tempel mit Schilden geschmückt *Rel.* 190; *Wandreliefs* 122
Astyoche, Gattin des Telephos 259
Athen, altattische Kunst 216f.; Anfänge der älteren attischen Schule 223; Statuarische Werke der älteren Zeit 216; Einflüsse des Ostens und von Chalkis 154; Erste Blüte der Malerei 155; Selbständigkeit 228; Malerei 122 | Gemälde 149; Polygnots Leukippidenbild 274 | Proportionssystem 2 5; 228 | attischer Handel nach Kypros 88; 168f. | Niedergesunkene Figuren in der attischen Kunst 80
Funde: Ausgrabungen auf der *Akropolis* 216f.; Älteste *Giebelverzierungen* 122; 154; archaische *Frauengestalten* 136; 238, 9-11; 13; 14f.; *Samisches Werk* 224; 238, 5; *weibliche Köpfe* 228; *Jünglings-Statue* 226; archaische *Athena-Statuette-Br.* 98; *Herakles-Relief* 226; 238, 18; *'Heroenmahle'* 26, 10; *Grabsteine* 26, 10; *Basen* 219; 147, 41; *Grablekythen und Prothesisvasen* 71; *Vasen* 33, 2; 229; Amphora mit einem bekränzten Helm auf jeder

Seite 276; *Gigantenschale* (Scherben) 269; *Tityosvase* (Scherben) 278f.; archaischer *Stirnziegel* 188, 22; *bemalte Firstdeckziegel* 71 | Stützmauer der südlichen Aufschüttung 84; Mauerwerk in der S. O.-Ecke 84

Ausgrabungen am Südabhang der Akropolis 26; knieender Silen im Dionysostheater und seine Copien 200f.; *Weihreliefs* aus dem Asklepieion 108

Chalkidische Funde in Athen 154; Goldschmuck aus — 19

Athen als Fälschungsort 239, 1

Sammlungen, Centralmuseum: Relief aus dem Epidaurischen Hieron 111, 23 Abb. Pinaxträger auf einem Weihrelief 152, 65; *Vasen* 18 | Polytechnion: arch. Giganten-*Pinax* aus Eleusis 270; *Vasen* 33f.; 39; 64; 140; 149; 162

Athena, *Statue* des Endoios 142; im Aigineten-Giebel 136, 4; Kopf der — aus dem Giebel des Peisistratischen Tempels 141; 222; 238, 12; Copie der Parthenos 198, 4; A. ohne kriegerische Attribute 221, 16; Ergane 136, 3; arch. *Br.-Statuette* 98; olympische *Statuette* 233, 53; *Relief* eines Votivträgers 24 Abb.; *Münzen* von Itanos 141, 18 | neben Ares auf dem Hesiodischen Schild 184 | Athena Hygieia? 144

Athena und Marsyas 193; A. trägt die Aigis ἀμφ' ὤμοις 186; Athenas Schild 190; Athenageburt 153; 275 (*Vbilder*); Athena oder Athenapriesterin? 136; 220

Athenaios IV 143 VI 239b: 31; VI 224a: 266; IX 376f.: 266; X 442a: 29, 22; XI 462: 265; XI 487D (Salmoneus des Sophokles): 181; XII 533D; XIII 576c: 160,112; XII 554ed: 125; XV 666c (Oineus des Euripides): 181; XV 667e (Ostologoi des Aischylos): 182; XV 667e: 181, 2

Atropos auf dem Hesiodischen Schild 185

Attalisches Weihgeschenk 84 (Postament); 82 (Gröfsenverhältnifs der Figuren); 83 (Flache Composition); 85, 34 (Verzeichnifs der Figuren); 254, 3

Attika, Boiotischer Vasenimport in — 64 'Frühattische' Amphora vom Hymettos 43, 3 Taf. 5; Muschelkalkstein 122; Mykenische Kunst in — 55

Aufgenagelte Figuren auf einem Schild 189

Aufgestützter Fufs, Motiv des — bei Polygnot und auf Vasen 170

Aufmarsch statt des Kampfes auf dem Hesiodischen Schild 184

Auge des Euripides 244; 246; in Pergamon 246; auf dem Telephosfries 245f. Abb.

Augen eingelegte 139; schräge Lage der — 218

Augenbrauen altertümlich hochgeschwungene 228

Augenhöhlenrand, Form des oberen — in der arch. Kunst, Bedeutung für die Einteilung des Gesichts 225f.

Augenlider vorspringende — in der Sculptur des 5. Jahrh. 219

Augenwimpern aus Metall eingesetzt 139

Ausgrabungen auf der Akropolis 1882 und 1886: 229

Backenklappe eines Helms *Br.* 15f. Taf. 1

Bakcha Kallipygos *Vb.* 126; — und Satyr *Vb.* 126

Balbis 105f. s. Ablaufschranken

Banketscenen auf Vasen 277, 5

Barbarischer Ursprung, Goldschmuck von — 93

Barone *Rf. Amphora* einst bei — 99 Abb.

Barre, *T.* der Sammlung — 116

Bart des Gorgoneion 183; — des Kerberos bei Dante 183, 3

Basileia 27

Basen von der Akropolis 219; — in Säulenform 219, 12; Basis mit dem Namen des Theodoros von Samos 147, 41; merkwürdig gestaltete des Euthykartidas auf Delos 144, 23

Bathykles 148; Thron des — 22; 116; 279

Baton 95 *Br.*

Batrachomyomachie 168f.: 266

Baum aus Palmetten und Voluten auf Kyprischen Denkmälern 90

Beckengriff *T.* mit gestempeltem weiblichem Kopf in Relief 202, 7

Beflügelung in der griechischen Kunst 186

Beinschienen, Fehlen der — auf Mykenischen Monumenten 63; Hinzufügen oder Weglassen der — in der Kunst überhaupt 102; — der Hoplitodromoi 102; kolossale — *Br.* 196

Bekker *anekdot.* p. 356, 32: 110, 18

Bema, Hoplit auf —, *sf. Vb.* 100; *Kyzikenischer Stater* 101

Bemalung altattischer Statuen 138; 217; 221

Bergkrystall, Schuppen von — bei einer goldenen Schlange aus Mykenai 188, 20

Bergumrisse, Etagenteilung des Raumes durch — auf Vasenbildern 173

Berlin Erwerbungen der K. Museen 1886 198f. mit Abbildungen

Bronzen: Archaischer Kopf 99; Helmklappe 15f. Taf. 1; Manes 179 Abb. | *Terracotten*: Charonrelief (Echtheit des —) 239, 1 | *Vasen*: Mykenische Bügelkanne aus Lesbos 204, 2; Dreifufsvase aus Tanagra 155, 86; geometrische Kanne 34; polychrome Euphroniosschale 162 |

Amphiaraos 156; Athenageburt 153, 73; 275; Freiermord 171; Gigantomachie 269; πρεσβεία 172; Waffenlauf 100; 105 Abb. | *Pinax* des Timonidas 149 | *Carneol* (Philoktetes) 16f.; *Sarder* (Odysseus) 17; *Siegelschnitt* Stosch (Philoktetes) 16
Bernstein, Halskette aus — 197
Besa mit Jagdbeute 91
Bewegliche Schildzeichen 189
Beyrut, Bleirelief aus — 196
Bildersprache des Künstlers vom Dichter (des Hesiodischen Schildes) wörtlich übersetzt 185
Bildstreifen in der arch. Kunst 184
Blei, *Modell* eines Wagens 196; Ochsenköpfe aus Südrufsland 205, 3; *Reliefs* 17 (Philoktetes); 196 (zwei Ziegen); Bleivergufs 137; 139
Blumen aus dem Kopf von *Kleinbronzen* herauswachsend 141
Blut auf arch. Denkmälern dargestellt 187
Böcke im Wappenschema 89
Boethos, Sardonyx des — 17
Bogen oder Aigis? in der Hand des Apoll vom Belvedere 260f.
Bogenschütze, Löwe und Stier, *Silberkrater* 183, 6
Bohrlöcher in Tonverkleidung zur Befestigung auf hölzerner Unterlage 71
Boiotien, Archaische Kunst in — 155; 191; 227; archaische Skulpturen in — 224; Relieffragment aus — 25 | archaische Vasenmalerei in — 155, 86; geometrisch-orientalisirender Übergangsstil 64; Import frühattischer Gefäfse 64
Bologna, Ovale *Grabstele* 185, 10; *Buccherogefäfs* mit etrusk. Inschrift *ibid.*; *Becher* aus der Certosa 54 *Vn.* 234; 281
Borghese, Casino der Villa — 77
Brandspuren an den Funden auf der Akropolis 229
Brennlöcher 133f.
Briareos 267
Bronzen Erwerbungen des Berl. Mus. 1886 203f.; des Brit. Mus. 196; — der Payne-Knight-Collection 13; — aus Paramythia 13; Anstückungen 99 | Argivischer *Br.-Beschlag* aus Olympia 90; *Br.-Buchstabe* der Thor-Inschrift von Adalia 204, 4; *Br.-Funde*, mitteleuropäische 93; *Helm* mit goldenem Kranz in der Ermitage 276, 3; *Henkel* aus Kyme 21; *Köpfe*: in Berlin 99; im Brit. Mus. (Brutus) 197; von der Akropolis 233, 53; *Nadeln* aus dem Tiber 196; *Oinochoai* aus Galaxidi 196; *Pforten* des Doms zu Hildesheim 120, 11; *Plinthe* auf Marmorbasis 145; *Reliefs*: älteste aus Caere 91, 3; Helmklappe in Berlin 15f. Taf. 1; *Br.-Rel.* aus Orvieto 183, 2; — aus Perugia 183, 6; Sirisbronzen 15; 18; — mit Venus Victrix von Eroten umgeben in Berlin (und im Louvre) 203, 1 Abb. *Bronze-Schalen* von Nimrud 191, 30; *-Scheibe* gegossene 203, 2; *-Schilde* 93; — Schild aus Kreta 19; *-Schmuck* im Brit. Mus. 196; *-Statuen* auf der Akropolis 149; Adorant in Wien, Jüngling Sciarra u. a. 134, 1; Faustkämpfer in Rom 192; grofse Löcher in den Köpfen einiger — 134; Kolossales r. Bein mit Beinschiene im Brit. Mus. 196 | *Statuetten*: 13f. Abb. (im Brit. Mus.); 83 (reitender Alexander); 260 u. 264 (Stroganoffscher Apollon); 203, 3 Abb. (Artemis); 98 (Athena); 196 (Frau); 133f. Taf. 9 u. Abb. (Hermes); 14 u. 95f. (Hoplitodrom); 98 (Krieger); 13 u. 15 (priapische Figur); 143, 22 (Reiter des Onatas); 116, 2 (Triton); 95 (Wagenlenker) | *-Streifen* mit Blattreihen aus Olympia 38
Brygos 175; 269
Bubastis, Elfenbeinfigürchen aus — 197
Buccherogefäfse 63, 25 u. ö.
Bularchos 149
Bürgerrecht, Verleihung des attischen — an Fremde 154
Burgon-Krater, Ornamentik des — 65
Busirisdarstellungen 112, 3
Byblos, Alabasterplatte von — 89

Cadmus s. Kadmos
Caere, Grab Regulini Galassi 92; älteste *Bronzen* aus — 91; *Elfenbeinreliefs* 21; *Goldsachen* 21; 90f.; *Vasen* 61; 89; 144; 270
Caesars Siegelring 203
Cameo (modern?) mit Parisurteil 126
Canosa, Prachtvase von — 190
Capitell einer Halbsäule mit Nike an der Vorderseite 198, 1; — ionisches 137, 6; hochgewölbtes 219 Abb.; mit Sphingen im Wappenschema 89
Carneol (Philoktetes) in Berlin 16f.
Carricatur des Todtenmahlschemas *T.* 202, 8 Abb.
Castellani, attischer Aryballos — 16f.
Catagraphae 156f.
Centocelle, Eros von — 241
Certosa, Becher aus der — bei Bologna 54
Chalkis, Wappen von — 280f.; Kunst in — 63. Einführung der entwickelten Thonmalerei von Korinth aus 155; Bedeutung für die attische Kunst 154 vgl. 63 u. 280; — und Rhodos 64, 26; Zickzackornament in — 54
Chalzedon 91 u. T. 8, 4; 197f.

Charon-*Relief* von Hagia Triada 26; Echtheit des Berliner *Terracottareliefs* 239, 1; Charon in der Lesche zu Delphi und auf Lekythen 176; Charonlekythen 239 f.
Cheirisophos und
Chersiphron, Künstlernamen 153
Chios, Künstlerschule auf — 224
Chiton kurzer 233, 53
Chiusi, *Elfenbeinsitula* aus — 62; 91; *Vasen* 112 (Silen vor Midas); 171 (Odysseus' νίπτρα und Penelope am Webstuhl)
Chlamys schwarze 163; silberne? einer Bronzestatuette 33 f.
Chronika II 9, 16: 190
Chronologie der ältesten Denkmäler 191
Chrysippos, Heroenname? 29, 22
Chrysothemis und Eutelidas von Argos 102
Collegien als Weihende 28, 17
Columna Naniana 142; 151
Columnae caelatae vom alten Tempel zu Ephesos 121, 14
Comus 127
Constantinopel, Sammlung Radowitz, Bronzestatuette eines Hermes 133 f. Taf. 9 u. Abb.
Corneto, tomba dei cacciatori 186; tomba di Polifemo 187; tomba degli scudi 190; Museo Municipale: Archaische Niobidenvase 275 f.
Cortina 109
Cortona *Bronzen*: Göttin mit Hahn auf dem Kopf 189, 24; *Leuchter* 189
Cultnamen heroisirter Verstorbener 28
Cumae, Gründung von — 19; *Bernsteinhalskette* aus — 197; *Bronzehenkel* aus — 21; *Vasen* aus 18; 22
Curium, *Vase* von — 34; 36, 5
Cypern s. Kypros

Daemon, assyrischer thierwürgender — 91; karrikirter thierhaltender auf kyprischen Monumenten 91
Daidaliden 153 f.
Dali, Schale von — 89
Damaretos, *Statue* des — zu Olympia 102
Danae, frühere Deutung einer Münze von Elaia auf — 246
Deckziegel bemalte 69 f.; aus Karpathos 196
Delos, 'Spesfiguren' von — 147; Figur aus — denen des Attalischen Weihgeschenks verwandt 82, 20, archaische Basis auf — 143, 23
Delphi, Angriff der Gallier auf — 260 f.; Fresken des Polygnot in — 173
Demaratos' Einwanderung in Etrurien 150; 153
Demetrios Poliorketes, Heroisirung des — 27; 29, 22
Dexamenos, Heroenname 29, 21
Dexion 28 f.
Diadochenzeit, Decorationswerke der — 84
Diaulos, Waffenlauf als — 103 f.
Dichter auf Vasenbildern 167
Dio Cassius 43, 43: 203
Diodorus Siculus XXII 9: 261, 5
Diogenes Heroisirung des Söldnerführers — 28
Diomedes, Ergänzung eines Torso im Pal. Valentini zu Rom 101, 24
Dionysiasten, Heiligthum der — 27; 28, 17
Dionysius Halic. *antiquitat.* 6, 1: 166, 145
Dionysios, Bild des heroisirten — 27; 28, 17
Dionysos, Beziehungen der Heroen zu — 30; Kämpfe mit den Ephesischen Amazonen 255; — bei der Verwundung des Telephos 249 f.; Sieg über Triton 116 f.; *Statue* des Kalamis 114; Dionysos und die Ikariosreliefs 27; Statue auf *Münzen* 114
Dionysische Künstlervereine 30
Diophanes, Asklepiospriester 26
Dioskurenrelief im Typus der Todtenmahlreliefs 201, 3
Dipylon 239; Goldstreifen aus Dipylongräbern 35, 4
Disken, Verwendung in der späteren Architektur 190
Diskobol des Myron 101, 24; — Massimi 235
Dodona, Geometrisches Bronzeblech aus — 41
Dontas s. Theokles
Doppelspirale, Mykenische auf der Chiusiner Elfenbeinsitula 62; s. *Vasendecoration*
Doppelwettlauf 106
Dorer unter den Vasenmalern 158, 102
Dorischer Baustil, Theorie des — 121; älteste Bauten 71
Drama attisches 244
Dreiteilung im alten Proportionskanon 224, 25; 226 f.
Dreizack, Triton mit — auf *Münzen* 116, 2
Drusus, *Br.-Kopf* des jüngeren — 197
Durchsichtige Gewänder 167
Duris, Lieblingsnamen bei — 164; Fragmente einer Schale 229 f. Abb.; Inschrift des — 232

Eber und Löwen auf dem Hesiodischen Schild 186; — von Hunden gepackt auf einem *Bronzerelief* 183, 6; Eberjagd *Terracottagruppe* 199
ἐγγυθήκη 145
Eidolon *Vb.* 240
Eingelegte Arbeit mit Plastik verbunden 189

Ekphantos von Melos (in Korinth) 151 f.
Elaia, *Bronzemünze* von — 246
Elektra auf einem *Melischen Thonrelief* 171
Eleusis, Einverleibung von — 152; *Goldplatte* aus — 47, 14; 61; arch. *Pinax* 155, 86; 270; 'Eleusinisches *Relief*', Köpfe des — 226; 238, 19—21; *Vasen* aus — 19; 153, 70
Elfenbein-Figürchen 197; — Situla 62; 91
ἔνατα, Beziehung der Heroenmahle auf die — 28
Endoios 147; Athena des — 142; 149
Enkaustik, Polygnots Kenntnifs der — 176
Enkomia, rhetorische 258
Entführung, *Terracottagruppe* 199, 1
Ephesische Amazonen, Kämpfe der — mit Dionysos 255
Ephesos, Säulenreliefs vom alten Tempel zu — 121, 14
Epicharinos, Statue des — 106
Epidauros, *Relief* aus dem Hieron von — 111, 23 Abb.
Epigramm vom Eros des Pausias 149, 50
Epiktetos, Kreis des — 145 f.; 166
Epinausimachie des Kalliphon 150
Epos, Abweichungen Polygnots vom — 172
Erechtheis, Verlustliste der — von 459: 164
Eresos, *Inschriftfragment* aus — 198, 6
Eretria, *Lekythen* aus — 163 Abb.; 235; 239; 241
Ergane, Athena — 136, 3
Erginos und Aristophanes, Schale des — 165; 269
Ergotimos 153; *sf. Vase* des — 113
Erichthonios-Schale 165
Erinyen des Hesiod 267
Eris auf dem Kypseloskasten 184; geflügelte — 186
Eros bogenspannender, *Torso* 196; — von Centocelle 241; — des Pausias 149, 50; Eroten ohne Flügel auf einem *Bronzerelief* 203 Abb.; — schwebende vor Aphrodite auf einer *Scherbe* von der Akropolis 164, 135
Erythrai, Inschriften aus — 197
Erzgufs, Technik des — 142
ἐσχάρα der Heroen 110
Ethnika als Eigennamen 144
Etrurien, Import in — 22; Kottabos-Spiel in — 181, 3 | 'Etruskische Fratzengestalten' auf dem Kypseloskasten und dem Hesiodischen Schild 186 | — Grabgemälde 150; — Skarabäen (Philoktetes) 16; Urnen 16 f. (Philoktetes); 248 (Telephos); Vasen 116, 3; 197
Etymologicum M. 256, 6: 29, 21
Euagoras 169
Euboiischer Münzfufs in Athen 155
Eucheiros von Korinth 146; 153; — Sohn des Ergotimos 144; 153
Eudidaktos 109, 12
Euenor 148
Euergos 153
Eugrammos 153
Eumares 148 f.; 152; 175
Euphronios 158; Baseninschrift von der Akropolis 144; Schalen des — 162, 122; Geryoneusschale 160; Eurystheusschale 162, 122; Iliupersis 175; Polychrome Schale 162; 235; Theseusschale 167
Euripides' Alkest. 1003 f.: 29, 18; Auge 244; 246; Ion 247 f.; Iphig. Aul. 1040 f.: 127; Iphig. Taur. 113: 121, 15; 247; Kresphontes 247 f.; Orest. 1371: 121, 15; Phoeniss. 119 f.: 266; 1127 f.: 189; Rhes. 308: 187, 16; Telephos 244; 248
Eurypylos S. d. Telephos 255; 259
Eurytos, Herakles' Rachezug gegen — 232, 46
Eustathios, *zur Ilias* p. 613, 24: 187, 18
Eutelidas und Chrysothemis von Argos 102
Euthydikos, Weihgeschenk des — auf der Akropolis 216 f. Taf. 14 u. Abb. S. 219; Inschrift 220
Euthykartidas, Künstlerinschrift des — 144, 23
Euthymides 165 f.; 229; Name des Leagros und Megakles auf *Vasen* des — 161; des Hipparchos 165
Exekias 158, 102; 160 f.; 174

Fälschungen von *Terracotten* 239, 1
Falten 163; 220
Familienmitglieder als Weihende 28, 15
Farbe dunkelrote aufgesetzt 53 n. 11; Zeichnung auf Überzug von weifsgelber — 211
'Farbengefäfs' 197
Faustkämpfer 192
Firstdeckziegel 71; Figurenfries der — 70; Firstziegeldeckung bei italischen Steingräbern nachgeahmt 71
Fläche in der griechischen Architectur 122
Flachrelief 118 f.
Flechtband 89 f.; 198, 7
Florenz, Uffizien: Asklepios von einer *Gruppe* des Asklepios und der Hygieia 109
'Flötenspielerin'? auf einer '*Phaleronkanne*' 47 n. 41
Flügel im Haar des Praxitelischen Hermes? 68
Flügellöwen der *Inselsteine* 92, 5
Flügelpferde 185
Flügelsandalen des Perseus 185
Formsteine aus Mykenai 37

Fortuna, *Sardonyx-Intaglio* 197
Françoisvase, Weifs auf Thongrund 155, 89 vgl. 'Vasen' u. S. 281
Fransen 93 f.
Frauengestalten archaische von der Akropolis 136; 220; 224
Frauenkopf samischer Kunst auf der Akropolis 224
Frauenkörper, Weifse Farbe zur Unterscheidung der — 155
Freiermord auf dem *Relief* von Trysa, dem *Gemälde* Polygnots und dem *Skyphos* in Berlin 171
Freirelief 121, 14
Freisculptur 123
Friesartige Reihen am Hesiodischen Schild 184
Friesrelief 119, 4; 124
Füllornamente u. -inschriften in der arch. Kunst 184
Fufs, Polygnotisches Motiv des aufgestützten — 170

Galaxidi, *Br. Oinochoai* aus — 196
Gallier, Niederlage der — vor Delphoi 260 f.; todter — vom Attalischen Weihgeschenk 82; Galliergruppe Ludovisi 83; Gallierin mit Kind 85, 31
Gamaschen auf Mykenischen Monumenten 63, 24
Gans als Opferthier und als Spielwerk 243
Ganymedes 127
Gefallener unter dem Pferde des Siegers 81; 81, 10
Gela, Amphora aus — 113
Gemälde in Athen, Korinth und Sikyon 149
Gemmen 16 f.; 197
Genossen als Weihende 28, 16
Genossenschaften 30
Genre in der ältesten Vasenmalerei 59; 62
Geometrisches Muster auf einem *geschnittenen Stein* 197 vgl. *Geometrische Vasen*
Γῆρας personificirt auf einer *sf. Vase* 185
Geryoneus geflügelter bei Stesichoros 186
Gesichtstypus, 'barbarischer' 80 f.
Gespann aus Pergamon *St.* 79
Gewänder, 'durchsichtige' der Parthenonsculpturen 167; Gewandbehandlung des Pheidias 177; Gewandmuster 138
Giebel des Dorischen Baus 122; Giebelsculptur 122 f.; älteste Giebelverzierungen 154; Giebelschmuck des alten Athenatempels auf der Akropolis 141; Giebelreliefs aus Poros 148
Giganten in Waffenrüstung 265 f.; — bei Hesiod 267; 268, 5; Gigant der Selinuntischen Metope 14; — des Attalischen Weihgeschenks 82; Gigantenvasen 85; 269 u. ö. s. *Vasen*
Gjölbaschi, Freiermord auf dem Fries von — 171
Glassachen 197; 205, 2 (Gefäfse); Glasplatte aus Jalysos 62, 23
Glaukias und Eubule, Grabstein des 119
'Glaukonvasen' 162 f.
Glaukytes, Name eines — auf dem vorpersischen, polychromen *Pinax* von der Akropolis 161
Glöckchen am Schild 187, 16
Gold, Waffen, Pferde u. a. von Gold bei Dichtern 184, 9 | Legirungen in früherer Zeit 188; Goldtreibestil in Etrurien 92, 4 | Golddraht, *Ohrringe* aus — 196; *Goldplatten* aus Eleusis, Mykenai, Rhodos 41; 47; 54; 61; Mykenischer Ring 204, 1; Goldsachen 204 f. (N. E. des Berl. Mus.); 43 (Hakenförmige Spirale auf mykenischen —); 90 (aus Caere und Praeneste); Goldschmuck aus Athen 19; aus Korinth 21; 93; aus Kreta 55; aus Spanien 93; Goldstreifen aus Dipylongräbern 35, 4; aus Korinth 41
Gorgo thierwürgend 91
Gorgoneia 183; 186; 196; 203, 2
Gortyna, Relief von — 111, 23
'Gorytos' auf dem Telephosfries 257
Götter gewappnet in der Gigantomachie 270
Göttin mit Hahn auf dem Kopf 189, 24
Grabanlagen von Polis tis Chrysokou (Kypros) 85 f.; Prachtschilde aus Gräbern 190
Grabgemälde etruskische 150
Gräberarchitectur 71
Grabrelief, Entstehungsgeschichte des — 122; Flachrelief der — 120; Form der — 240; — des fünften Jahrhunderts 159; 223; 226; Hauptumschwung in der Geschichte des — 177 | Sandalenbindende Sklavin der — 172; Schema des Heroenmahls 25, 7; 30 | — auf Aigina 24; — auf der Akropolis 26, 10; im Brit. Mus. 196; in Bologna 185, 10; von Lamptrai 140, 17
Grabstele der Gesandten von Kerkyra 276, 3; — mit Helm auf einer Lekythos 276
Granulirung von Silberschmuck 88; 93, 6; 188, 20
Gravirungen auf eingelegten Metallarbeiten 188
Greif 64, 26; 89; 92
Grofsgriechenland 196
Gruppen der Diadochenzeit 83; reliefartige Composition antiker — 83
Gürtel Homerische 92
Gürtelenden mit Quasten auf assyrischen Denkmälern und Funden von Caere 92
Gufsfehler 134

Haar, Ornamentale Behandlung des — 225; Verwendung des — um das Antlitz zu heben 241; —behandlung in der Metalltechnik 218; —tracht auf der Elfenbeinsitula aus Chiusi 63; der Euboiischen Abanten 20; der Araber und Myser 21
'Hades und Persephone'? *Terracottagruppe* aus Kleinasien 199 f.
Hadeshelm, in Hesiods Schildbeschreibung 187
Hafen auf dem Hesiodischen Schild 186
Haimos, Sohn des Ares 256; 259
Halikarnassos, Münzen von — 89
Halsschmuck aus Gold 87 f. Taf. 8, 5
Handwerk und Kunst 175 f.
Harmodios und Aristogeiton 165, 110 (Namen aufser Gebrauch) vgl. jedoch 281
Harmodios, Kopf des — 141 Taf. 10; Augenbrauen 226; Ohr 223
Harpyien 191
Hasenjagd auf *Bronzeschalen* aus Nimrud 191, 30
Hegemon Archegetes, Heroenname 29, 22
Heilgötter, Weihreliefs an die — 108
Heilheroen 29
Heilige Strafse, ältere 239
Heilthätigkeit der Heroen auf Votivreliefs 29
Hekataios *Fragm.* 105: 280 f.
Hekate, *Intaglio* 197
Hektor auf Polygnots Nekyia 170, 7
Helena der Polygnotischen Nekyia 173; — und Hiera 257; 259; — und Menelaos 120, 9
Helm als einziger Schmuck einer sf. Amphora und der Grabstele auf einer Lekythos 276; — eines Gefallenen bekränzt 276, 3; — von Bronze mit goldenem Kranz in der Ermitage 276, 3
Helmklappe, *Bronze* des Berl. Mus. 15 f. Taf. 1
Heloros 259 s. auch Aktaios
Henzen, Zur Erinnerung an Wilhelm Henzen 1 ff.
'Hera' von Samos 147, 41; —kopf aus Mergelkalk in Olympia 223
Heraion zu Samos 150; zu Olympia 54 (Akroter); 123 (Giebelschmuck)
Herakleides vom Pontos bei Athenaios XII 533 d: 160, 112
Heraklesabenteuer 229 f., 46; Einführung in die Gigantomachie 271; Hesperidenabenteuer, *Holzgruppe* 123; mit den Kerkopen 94, 8; — und die Musen auf einem 'Heroenrelief' 27; auf einem Relief von der Akropolis 226; Schild des — bei Hesiod 182 f.; — und Telephos 244; 246
Heraldischer Charakter assyrischer Webereien 94
Herculaneum, *Bronze* des reitenden Alexander aus — 83
Hermaios, *Vasen* des — 88; 169
Hermendarstellungen auf *Vasen* 166
Hermenpfeiler von Sigeion 151, 63
Hermes des Praxiteles, Ergänzung 68; Nachbildungen und Reminiscenzen 66 f.; — *Bronzestatuette* der Sammlung Radowitz 133 f. Taf. 9 u. Abb.
Hermippos bei Athenaios XIV 636 d: 265
Hermoglyph auf einer 'Hipparchosvase' 166
Herodes Attikos 30, 24; 163
Herodotos IV 152: 64, 26; V 108 f.: 168; VIII 82: 164, 131; IX 21: 163, 132; IX 75: 161
Heroen, Wesen der — 28; Verbindungen 29 f.; 111, 23; Typen der Darstellung 276; Attribute 31 | — altar 110; — anatheme 27 ('Sepuleraler Charakter'); 29 (Weihung im Heiligtum eines Gottes); — mahl 24; 26 (als Weihgeschenk in Grabbezirken); 27, 12; 30 (Schema auf Grabstelen übertragen); 32 (decorative Verwendung des Typus); — reliefs 23 f.; 109 f. (Typen 23; Ursprung, Bedeutung u. s. w. 25; Mangel von Inschriften 26); Heros auf Vasen 276 f.
Heroisirung 27 f. — auf den Inseln und in Kleinasien 30; — lebender Personen 27; Zustand der Heroisirten 31
Hesiodos, *Erga* 469: 186, 12; *Fragm.* 221: 188; *Schild des Herakles* 182 f.; Composition 189 f.; Farben 188; Heimat 191; Interpolationen 187; 192; Stoffe 188; Technik 187 f.; künstlerisches Vorbild 186; 189 f.; Zeit 191 | V. 144: 183, 1; 156—59: 187; 227 u. Schol. 187; 258: 185, 12; 263: 187; *Theogonie* 191; V. 186 f.: 266 f.
Hesychios s. v. κρείττονας: 29, 20
Hetaere Kallipygos 125 f.; Hetaerenbriefe des Alkiphron 125
Hiera 255; 259
Hierapolis 259
Hieron von Epidauros, *Relief* aus dem — 111, 23 Abb.
Hieron, *Vasenmaler* 164; 232
Hildesheim, *Bronzepforten* des Doms zu — 120, 11
Himera, Entstehung der 'chalkidischen' Vasen in — nach Ficks Vermutung 155, 85
Hindin den Telephos nährend 246
Hipparchos, Lieblingsname auf Vasen des Epiktetischen Kreises 146; 165 f. | — Archon von 496: 156; 281
Hippias und Hipparchos, Namen des — 165
Hippodamas 164
Hippodrom 103
Hippokrates (*Lieblingsname*) 161
Hirsch grasender auf griech. Kunstwerken 18 f.
Hochrelief, Ursprung des — 118 f.
Hochzeit des Peleus und der Thetis *Sarkophagrelief* 127

Hochzeitzug und Komos auf dem Hesiodischen Schild 186
Holzgebälk der ältesten dorischen Bauten 71
Holzgiebel mit Firstziegeln 71
Holz-Giebelsculptur 123
Holzstelen mit Giebel? 71
Holztechnik 227
Holzwerk, Nachahmung von — in Silber 89
Homer und Pheidias 263; — commentar als Quelle von Plut. Thes. c. 5: 20; Schildbeschreibung 182; B 448: 92; B 542: 20; K 1 f.: 100; Ξ 185: 92; Θ 321 f.: 263; Σ 516: 184; Σ 535—37: 187; Σ 548 f.: 188; Σ 574: 188, 23; Σ 579 f.: 183; Ω 20: 263; ε 156: 17; η 60, η 206, κ 118 f.: 265
Homerische Gürtel 92
Hopesche Sammlung, *Vase* der — 126
Hopliten auf *Vbildern* 99 f.
Hoplitodromoi 99; 102
Hormos 87
ἡρῷα 27
Hydragiebel von der Akropolis 122
Hygieia sich anlehnend u. ä. 108 s. Asklepios
Hyginus *Fab.* C: 246; CI: 251 f.
Hymenaeus 127
Hymnen auf Telephos in Pergamon 258
Hypnos und Thanatos 176
Hypodektes, Heroenname 29, 21

Ialysos, *Glasplatte* aus 62, 23; *Vasen* 43; 197
Iaspis, *Intagli* aus rotem und grünem — 197
Idomeneus bei Athen. XII 432 f: 166, 149 XII 533 d, XIII 576 c: 160, 112
Ienitze bei Pergamon, *Terracotten* aus — 202, 8
Iesaia 22, 8: 190, 28
Ilias kleine, Fragment beim Schol. zu Euripides' *Troad.* 821, *Orest.* 1392: 259, 8
Ilion, Keramische Funde von — 61; Metopen von — 123
Ilissos, Gräber jenseits des — 71
Iliupersis des Euphronios und Brygos auf Kimon zurückzuführen 175
Imbrices, Verwendung der — 71
'Inopos' *St.* 81
Inschriften, Farbe der Buchstaben erhalten 135, 1; 220, 15; auf archaischen Monumenten (raumfüllend) 184; auf Vasen 175; 185 | Inschriften aus Erythrai 197; Zeilen auf Stuckfragment 198
Insel als Waffe des Poseidon in der Gigantomachie 270
Inselmarmor 137
'Inselsteine' 37; 51 (Pflanzen auf —); 92, 5 (Flügellöwen auf —); 94; 116 (Triton auf —)
Intagli 197
Iole 232, 46
Ionas, Walfisch des — 114
Ionische Kunst, Centrum der — 154
Ionische Schrift 163
Ionischer Tempel bei Mesa (Lesbos) 198, 5
Isidorus Pelusiota *epist.* lib. III 144: 104
Isis, Weihung an — auf einem 'Heroenrelief' 27; 29
Istros, Söhne des — 256
Italien, ältester griechischer Import in — 91
Itanos, *Münzen* von — 116, 2; 141, 18
Jüngling von der Akropolis *St.* 226; 238, 16; — mit Pferd, *Intaglio* 198; — aus dem Ptoon *St.* 136; *Kopf* 238, 4
Jünglingskopf von der Akropolis 233, 53
Justinus *Hist.* XXIV 8: 260 f.

Kachrylion, *Vasen* des — 88; 161 (Leagrosvasen); 169 (auf Kypros)
Kadmos, Hochzeit des — 127
Kaikosschlacht des Telephos auf dem Pergamenischen Fries und bei Philostratos 253 f. Abb.
Kalamis' Alexikakos 235, 54; Dionysosstatue in Tanagra 114
Kalasiris 94, 7
Kalbträger von der Akropolis 137, 7 (Kopf); 238, 7
Kalkstein attischer 122; Gegenstände aus — 198; Giebelrelief aus — 122
Kallias' Gesandtschaft 169; — Weihgeschenk 142
Kallimachos *Hymn.* IV 95 f.: 262
Kalliphon, Epinausimachie, *Gemälde* des — 150
Kallipygos Hetaere 125 f.
Kalon von Aigina 147
Kalymnos, *Vasen* aus 197
Kameel *T.* 197
Kameiros, *Hormos* aus — 91
Kampfgruppe auf der Scherbe eines panath. Gefäfses 140 Abb.
Kampfordner beim Waffendiaulos *Vb.* 105
Kandelaber eiserner 87
Kanephore von Paestum 139, 14
Kandaules 149
Kannelirung von Säulen auf *Vb.* dargestellt 99
Kapitell s. Capitell
Kara-Hissar, *Chalzedon* aus — 197
Karpathos, Altertümer aus — 196
Kassel, Apollostatue in — 234 f., 54
καταγραφή 157
κατάγραφος 157, 96
Kaukasus, Phoenikische Silberschale aus dem — 41

Kefa, Leute aus dem Lande — im Grab Ramses III 37, 6
Κέλης, fingirter Heroenname 29, 22
Kentauren, Schöpfung der griechischen Kunst in Kleinasien 41 f.; auf dem Hesiodischen Schild 184; Bäume als Waffen der — 186 (Hesiod. Schild); 186, 13 (Vasen und Goldschmuck); 266 | *Bronze* aus Olympia 41; rehwürgend: *Goldplättchen* aus Rhodos 41; *Thonrelief* aus Rhodos 41
Kerameikos, Treiben der vornehmen Jugend im — 160
Κεραμῆς 154
Keres des Hesiodischen Schildes 186 f.
Kibisis s. Perseus
Kimonische Bauthätigkeit 229
Kimon von Kleonai 153, 74; 156 f.; 167; 175
Κίονες im Stadion 103
Klapperbleche an Schildrändern 93
Klazomenai, Sarkophage aus — 19; 43; 61; 89; 151; 197
Kleanthes von Korinth, *Maler* 153
Klearchos von Rhegion, *Maler* 153, 74
Kleidemos *Fragm.* 24: 281
Kleidung auf der *Elfenbeinsitula* in Chiusi 63
Kleinasien, keramische Funde in — 61; verschiedene Vasenstile in — 215; Terracottagruppen aus — 199 f.
Kleinbronzen 141
Kleisthenes' Neuordnung 144
Klitias 156; 158; 175 s. Françoisvase
Klymene, Amazonenname und Name einer Priamostochter 173, 17
'Knielauf' 278
Kodrosschale 165
Κόμβη = Κορώνη 281
Komos *V.* 229, 46; Komosbilder des Epiktetischen Kreises 166; Komos und Hochzeitszug auf dem Hesiodischen Schild 186
Könige, Buch der — I 15, 27: 190
Konon's Bündnifs mit Persien 169
Kopenhagen, *Vasen* in — 35; 54; 277, 6
Kopf, archaisches Schema des Grundrisses 222; attischer Typus auf Vasenbildern 232
Kopfschmuck der Sphinx 214
Korb an die Lyra angebunden *Vb.* 164, 135
Korinth, Erfindung des Giebelschmucks in — 154; Gemälde in — 149; Korinthische Pinakes 150; 153; s. übrigens 'Vasen' | Goldschmuck aus — 21; 93 | Korinthische Künstlercolonie in Athen 154
Kottabosspiel, verschiedene Arten des — 179 f.; Kottabosstange und Manes 179; Kottabosvasen 180
Krannon, *Relief* von — 24, 5
Kranz im Haar des Praxitelischen Hermes? 68
Kratinos' *Nemesis* 181, 2
Krebsscheeren, Triton mit — am Kopf 116, 2
Kreta, Bronzeschild aus — 19; 92, 5; Goldschmuck aus — 55
Kreusa s. Klymene
Kreusa in Euripides' Ion 248
Krieger, *Weihrelief* in Palermo 111, 21; *Br.-Statuette* 98
Kritios und Nesiotes 106; 141; 147
Kriton *Vasenmaler*, Steininschrift eines Weihgeschenks 143
Kroton, Didrachmon von — mit granulirten Punkten 188, 20
Kuhkopf aus Mykenai 188, 23
Kunst und Handwerk 175
Kunstforschung im Alterthum, Geschichte der — 148
Künstlerinschriften (griechische) italischer Herkunft 72
Kupferbergwerke auf Kypros 168, 1
Kupferschalen aus Kypros 93
Kureten in Chalkis 20
Kurzbeinigkeit einiger Figuren des Attalischen Weihgeschenks 82
Kykladen, geometrischer Stil auf den — 63
Kyme s. Cumae
κύμινδις 280 f.
Kyprien 258
Kypros, Mischkunst auf — 94; attischer Handel auf — 159; 169 | Funde: *Chalzedon* aus Knodara 91; Eiserner *Kandelaber* aus Kurion 87; *Kopf* des jüngeren Drusus aus Kyrenia 197; *Schale* von Kurion 89; *Schmuckgegenstände* 38; 85 f.; 93, 6; *Vasen* 35; 37, 6; 89; 168 f.
Kypseloslade 183 f.
Kyrene, Zickzackornament in — 54 s. 'Vasen'
Kyzikos, Wappen von — 101; Elektronstater von — 101; Nachbildung athenischer Statuen auf Münzen von — 106 f.

Laches als Lieblingsname auf Vasen 164
Lamptrai, Grabmal von — 140, 17
Lanuvium, Vordertheil eines marmornen Pferdes aus — 196
Lapidarsprachgebrauch, metrischer und prosaischer 146
Lapithen und Kentauren auf dem Hesiodischen Schild 184
Larnax der Auge 245 (auf dem *Telephosfries*); 246 (auf einer *Br.-Münze* von Elaia)
Lasos von Hermione 147; 158

λάταξ beim Kottabosspiel 180
Laufende Figuren in der ältesten Kunst 191; 278
Leagros, Name des Leagros auf Vasen 160f.
Lecyier *Relief* 239, 1 (jetzt Liechtenstein)
Leichenfeier auf der chiusiner *Elfenbeinsitula* 62, 22
Lekythen 239f.
Lelantischer Krieg 151, 61
Lemnos, Philoktetes des Parrhasios in — 14f.
Leokrates in einem Epigramm 161
Lesbos, Mykenische Bügelkanne aus Sigri 204, 2; Ruine 'ς τῇ Μάνα 198, 7; Ionischer Tempel bei Mesa 198, 5
Lesende Frau, *Intaglio* 197
Leuchter von Cortona 189
Leukippidenvase 271f.
Leyden, *Rf. Schale* in — 99a
Liechtenstein, *Relief* der Sammlung — 239, 1
Linearperspective 157
Lippen, herabhängende in der Sculptur des 5. Jahrh. 218
Löcher bei Bronzen 133f.
London Brit. Mus. Erwerbungen 1886: 196f. | *Statuen*: Apollon 234 | *Br.-Statuette*: 13f. Abb. | *Sirisbronzen* 15; 18 | *Vasen*: Alabastron aus Kypros mit Künstlernamen 145; Untertheil einer V. in Form einer arch. weibl. Büste 197; Oinochoe aus Rhodos 100 Abb.; Gefäfs mit senkrechtem Schlitz im Nacken 197 | 'Frühattische' bezw. Phaleron-Gefäfse 37; 47f.; 50 Abb. | Dionysoskind, Übergabe des — an die Nymphen 173; Giganten 268; Hypnos und Thanatos 276; Midas und Seilenos 112
Löthung bei Bronzen 98
Lotosblüten und Knospen 62; 90 s. übrigens 'Vasendecoration'
Löwen in der ältesten Kunst 35; 40; 85; 183 s. übrigens Vasendecoration | Kleine liegende — aus Silber und Smalt 93, 6; Intagli 197f. | Löwen und Eber auf dem Hesiodischen Schild 186
'Löwenbändiger' 21; 94, 8; 197
Löwenjäger auf dem Mykenischen Dolch 186
Löwenkappe 81
Löwenkopf des Phobos 183
Löwin den Telephos nährend auf dem Pergamen. *Fries* 246
Lukianos Hetaerendialoge 4, 10: 160, 111; conviv. 13: 31; sat. epist. 24: 13
Luku, *Relief* aus — 108, 4
Lykinos, Erstlingswerk des — 142
Lykophron 1248: 259, 9; 1334: 256, 6
Lyrikerbruchstück auf einer *Vase* 162
Lyseasstele 150; 158; 228
Lysias, *gegen Alkibiades* I 39: 161, 119
Lysimache, Statue der Athenapriesterin 220, 16
Lysipp inschriften späte 72

Machaon S. d. Asklepios 253
Maeander-Ornament 90; 138 s. übrigens Vasendecoration
Magnesia, Schlacht bei — 259
Malerei, Geschichte der — 118; 148f.; 153, 74; 168f.; 175
Malerische Verwertung der Metalle und des Elfenbeins 188
Malta, Bronzestempel aus — 196
Mandrokles, Votivbild des — 150
Manes und Kottabosstange 179f.; Ursprung und Bedeutung 181; *Bronze* des Berl. Mus. 179 Abb.
Mann stehender zwischen zwei aufrechtstehenden Löwen auf *Gold-* und *Elfenbeinschmuck* 94; — zwei fabelhafte Ungeheuer bändigend, auf *'Inselsteinen'* 94
Marion, Nekropole bei — auf Kypros 168
Marmor Erwerbungen des Berl. Mus. 1886: 198; des Brit. Mus. 1886: 196f.
Basen: Basis des Euthykartides (Delos) 144, 23 | Columna Naniana 151 | Pfeiler (Abakos) mit der Inschrift des Antenor (Akropolis) 135; — mit der Inschrift des Euphronios (ebenda) 144 — des Kriton (ebenda) 143; — des Mnesiades (ebenda) 145; — des Onatas (ebenda) 143, 22; Pfeiler-Capitell (ebenda) 140 | Uncannelirte Säule (Akropolis) 219; Capitelle (ebenda) 219, 12 | Reliefs in der Basis der Borghesischen Amazonengruppe 77, 2 | *Bildhauer* von Peisistratos nach Athen gerufen 147 | *Block* mit dem Relief einer Schlange (Halikarnassos) 32, 29 | *Disken* 190 | *Giebelsculpturen*: von Aigina 102; 136, 4 (Athena) | von Athen 122; 141; 222 (alter Athenatempel); 169f.; 226 (Parthenon); von Olympia 122, 21; 170, 8; 223; 226 | *Hermenpfeiler* von Sigeion 151, 63 | *Inschriften* der Töpfer 135 —146 | *Köpfe*: Alexanderköpfe 81; Apollonkopf vom Olympieion 227; 233, 53; hocharchaischer Kopf in Rom 139, 13; — des M. Brutus 197; — des jüngeren Drusus 197; Jünglingskopf von der Akropolis ('olympischer') 233, 53; — vom Ptoion 224; 227; Samischer Kopf von der Akropolis 224 s. übrigens *Statuen* | *Malerei* auf Marmor 217 | *Plastik*, Aufblühen der — in Athen 158 | *Plinthe* mit l. Fufs einer Copie der Parthenos 198, 4 | *Reliefs* 121, 14 | Flechtband 198 | *Friese* in Athen: 124; 176f.; 220, 14; 223; 226; 232 | — von Halikarnassos: 78; 80 | — von Pergamon: 79; 262; 269 (Gigantomachie); 244f.

(Telephos) | — von Phigalia 177 | — von Trysa (Gjölbaschi) 171 | Niobidenrelief in Petersburg 172 | *Grabsteine*: 108; 120; 123; 196; 276 | — in Aigina 24; in Athen (Akropolis) 26, 10; (C. M.) 32, 29; 140, 17 (von Lamptrai); in Bologna 185, 10; aus Korinth 173, 17 | — des Glaukias und der Eubule 119; — des Lyseas 228 | — mit dem Schema des gelagerten Mannes 25, 7; 30 | Mittelakroter der Stelen 71 | 'Charonrelief' von Hagia Triada 26 | *Metopen* 121; 123 f.; 167; 177 f.; 226 | *Sarkophage*: Amazonen- S. 85, 34; 254, 3; Amendolasarkophag 85, 34; Peleus- S. 127; Phaeton-S. 174, 18 | *Säulenreliefs* vom alten Tempel in Ephesos 121, 14 | Pinaxartige *Tafeln* 25; 151 | Stackelbergscher *Thron* 140 | Etr. *Urnen* (Philoktetes) 16 | *Votivreliefs*: Artemisrelief von Krannon 24, 5; Asklepiosreliefs 107 Abb. (V. Albani); 108, 4 (in Athen); 111, 23 Abb. (von Epidauros); 109, 6 (im Vatican); Römischer Cippus in Mailand 32, 30; *Heroenreliefs* (u. 'Todtenmahle'): in Athen 24, 6; 26; 27, 12; 29; in Berlin 29, 22; boiotisches 24 f.; in Florenz 27; 29; in Palermo 111, 21; in Paris 27; 29; in Rom 109 Abb. (V. Albani); 110, 20 (Privatbesitz); 27; 110 (Mus. Torlonia); aus Sparta 28, 16; aus Südrufsland 28, 16; in Theben 110; in Triest 27; 111, 21 | 'Ikariosreliefs' 27; Schauspielerrelief im Peiraieus 27; Theseusrelief im Louvre 110 | Votivrelief mit Darstellung eines Pinaxträgers 152, 65 | *Votivträger* 23 f. | 'Eleusinisches Relief' 226; 226, 32; 'Heraklesrelief' von der Akropolis 226 | *Statuen*: Amazone (vom Attalischen Weihgeschenk in Neapel) 81; (vom Pferd sinkend in Neapel) 83; (geschleifte in Rom, Pal. Borghese) 81; Amazonengruppe in Villa Borghese 77 f. Taf. 7 | Apollon aus dem athen. Theater 223; 226; 226, 33; 233, 53; 234 Abb.; — vom Belvedere 96; 260 f.; — in Cassel 235, 54; — von Orchomenos 97; 224; — vom Ptoion 224; — Steinhäuser 262; — von Tenea 224, 25 | Asklepios (u. Hygieia) in Florenz (Uffizien) 190; in Rom (Pal. Barberini und Vatikan) 109 | Attalisches Weihgeschenk 82 f. | Diskobol (Massimi) 236; (Myronischer) 101, 24 | archaische Frauengestalten von der Akropolis ('Spesfiguren') 136; 136, 4 (Statuette); 137 f. (Antenorstatue); 216 f. Taf. 14; 219 f.; 221 f. Taf. 13 | Galliergruppe Ludovisi 83 | Gespann aus Pergamon 79 | Harmodios 141 Taf 10; 223; 226 s. übrigens Tyrannenmörder | Hermes des Praxiteles 66 f. | 'Inopos' 81 | Jüngling von der Akropolis 226; vom Ptoion 136; 139 | Kalbträger 137, 7 | Krieger aus Delos 82, 20 | 'Melpomene' 173 | Nike des Archermos 139; 224; — des Paionios 139 | Parthenos, Copie der — s. *Plinthe* | 'Penelope' des Vatikan 171 | Pferd, Vordertheil eines — 196 | Samische Marmorstatuen auf der Akropolis 147, 41 | Sandalenbinder (Akropolis) 101, 24 | Satyrn, hockende im Vatikan 81; in Villa Albani 81 | 'Theseus' vom Parthenongiebel 225 | Tyrannenmörder 106 f.; 141 | 'Venus' Kallipygos 125 | *Stöfsel* 197 | *Stücktechnik* in der altattischen Marmorplastik 138, 9 | *Torsen*: in London (Brit. Mus.) Eros den Bogen spannend 196; in Rom (Pal. Valentini) 101, 24

Maske mit langem Haar 88 Taf. 8, 5

ἐπὶ τὸν μαστόν, Anziehen der Sehne — 278

Matrensa, Grab von — 63, 25

Matris' Enkomion auf Herakles 258

Maussoleum, Friesreliefs vom — 124, 27; Pferdebildung am — 78; 80

Megakles, Ostrakon des — 161; auf Vasen und Pinax 161

Megarer-Schatzhaus in Olympia 122 f.; 270

Megaris in der arch. Kunstentwicklung 155

Medusa Rondanini 183, 5

Meidias-*Vase* 273

Melier, Inschrift eines — in Olympia 51, 63

Melische Nymphen bei Hesiod 267

Melos, *Terracotten* von — 171; 183; *Vasen* von — 151; 215; 269; 'Melische' Vasen s. u. 'Vasen'

'Melpomene', Motiv der — 173

Memnon, Heros 30, 24

Menelaos 'im Finsteren tappend'? *Vb.* 100; — und Helena der Iliupersis 120, 9 (auf einer *Metope* von Selinus); 177 (auf zwei *Parthenonmetopen* und einem *Vasenbild*); — bei der Heilung des Telephos 251 (*Pergam. Fries*) | 'Menelaos' kopf des Vatikan 16

Menidi, Vasenfunde des Kuppelgrabs von — 64

Meniskos 139; 141

Mesa (Lesbos), ion. Tempel bei — 198, 5

Messer eisernes 87

Mefsstab und Zirkel im Gebrauch der alten Künstler 223

Metallarbeiten mykenischer Epoche 37 | — platten, Bekleidung einzelner Bautheile mit — 124 | — relief 120, 14 | — stil 57, 19; Nachahmung des — 55 | — technik archaische 187 f.; Nachahmung in der Marmorsculptur 218 | — zusätze an Marmorstatuen 139

μετόπη Erklärung des Wortes 121, 15

Metopen, Entstehung der — 121 (offene?)

Metopenrelief 119, 4; 121, 14; 124

Midas auf *Münzen* von Prymnessos 112; auf *Vasen* 112 f.

Mikon's Argonautenbild 170; Theseusbild 167

Milet als Centrum ionischer Kunst 155
Minotauros-Kampf, ältestes Schema des — 21 f.
Mittelakroterien der Marmorstelen 71
Mnesiades? *Vasenmaler* 145; 280
Modell eines Zweigespannes von Blei 196
Moiren auf dem Hesiodischen Schild 185
Monochrome Malerei 151
Moschophoros 22, 10
München: Medusa Rondanini 183, 5; *Vase* 49, 4n
Munychos auf der Neapeler Amazonenvase 173, 17
Münzen 246 (Elaia *Br.*); 89 (Halikarnassos); 116, 2; 141, 18 (Itanos); 17 (Lamia); 112 (Prymnessos); 96 (Syrakus); 114 (Tanagra)
Muschelkalk attischer 122
Muschellampen 87
Muscheltrompete 116. 2
Musterung des Gewandes der Statue des Antenor 138
Mykenai Funde von —: *Dolchklingen* 185 f.; 188; *Formsteine* 37; *gold. Knöpfe* 39; *gold. Kuhkopf* 118, 23; *Ornamente* 189; *Goldplatte* mit Stierkopf 63, 25; *Schlange* 188, 20 | *Vn.* 23; 102, 25; 204, 1 s übrigens 'Vasen' | Monumente aus der Zeit nach den Schachtgräbern 38
— Heraion bei — 23
Mykenische Periode u. s. w. 33, 1; — und Phoinikisches 37, 6; Ornamentik 48; 54; 62; 212 s. übrigens 'Vasen'; Tracht 63, 24
Myrina, *keramische* Funde aus — 61; *Beckengriff* mit gestempeltem weiblichem Kopf 202, 7
Myron's *Diskobol* 101, 24; *Gruppe der Athena und des Marsyas* 193; *Satyr* 195 (Motiv des — auf *Vasen*) | Myronischer Kopftypus 238
Mysische Frauen in der Schlacht 255
Mythische Erklärung der Tuxschen *Br.-Statuette* 95
Mythologische Darstellungen 62; 65; 167; 191 | Fehlen auf '*Frühattischen' Vn.* 59

Nachbildungen von Kunstwerken auf *Münzen* 106 f.
Nacheuripideische Dichter 247
Nadel silberne 87
Naiskos 123
Namen der Kentauren und Lapithen auf dem Hesiodischen Schild 184 f.
Naniana Columna 142; 151
Nasenwurzel Theilungspunkt in der Kopfproportion 228
Naukratis 155; *Funde* 196; Kyrenäische *Schale* 215; melische *Vasen* 215; rhodische *Vasenmaler* 214 f.
Neandria (Troas), *Br.-Scheibe* aus — 203, 2
Neanthes von Kyzikos bei Eustath. zur *Odyss.* ζ 305: 110, 18
Neapel als Fälschungsort 239, 1; Museo Nazionale: *Sculpturen*: Tyrannenmörder 141; Kopf des Harmodios Taf. 10; Venus Kallipygos 125 | *Vasen*: 113 Abb. (Silens Gefangennahme); 125 Abb. (Hetaere Kallipygos); 173, 17 (Amazonenvase); 269 (Giganteneimer); 205, 2 (Glaskanne)
Nearchos, *Vasenmaler* 135; 142; 146; *Lieblingsname* 146
Negerkopf 197
νεκύσια, Beziehung der Heroenmahle auf die — 27
Nemesis von Rhamnus 30, 24
Nepos bei Plinius in der Malergeschichte 153
Nesiades *Vasenmaler*? 145
Nesiotes s. Kritios 141
Nesiotische Kunst 224 f.
Nestor bei der Heilung des Telephos (auf dem *Pergam. Fries*) 251
Nike-Gestalten archaische 139
— des Archermos 139; 224; 238, 1
— an einem *Halbsäulencapitell* 198, 1
Niketempel, Fries am — 124
Nimrud, *Br.-Schalen* von — 191, 30
Niobidendarstellungen 172; archaische — *Vase* in Corneto 275 f.; — Krater aus Orvieto 170; 174; — *relief* in Petersburg 172
Nireus tödtet die Hiera in der Kaikosschlacht 255
Normaleintheilung des Gesichtes 225

Obolos in der Hand des Verstorbenen *Vb.* 241
Ochsenkopf *T.* 197; — Köpfe aus Blei 205, 3
Odysseus, Formen des Namens 171 | eine Schöpfung Polygnots 173 | νίπτρα 171; auf Ogygia 17; bei der Heilung des Telephos und sonst auf dem Pergam. Fries 251; 253; vom Widder getragen 62; 196
Ohren, Form der — an altattischen Köpfen 222 f.
— hochsitzend 218
Ohrgehänge 87 Taf. 8, 3; 93; 139
Oinomaos des Olympischen Ostgiebels 170, 8
Oltos und Euxitheos, Leagros auf Vasen des — 161
Olympia, *Heraion* 123; Akroter vom — 54; Herakopf aus Mergelkalk 223 | *Megarer-Schatzhaus* 122; Giebel 270 | *Zeustempel*: Giebelsculpturen 223; 233, 53; 234, 53; 238 s. Oinomaos | *Bronzefunde*: 19; 36; 90; 93; 95; 98 | *Terracotten* 202 | Tempel der Artemis Alpheionia bei — 153 | Stadion zu — 102 f. | Statue des Hoplitodromen Damaretos zu — 102

Olympieion zu Athen, Apollokopf gefunden beim — 227; 238, 27
Olympiodoros (und Leagros) 163
ἐπὶ τὸν ὦμόν, Anziehen der Sehne — 278
Omphalos neben Asklepios 109
Onatas 147; Werk des — 143, 22
Onesilas, Aufstand des — 169
Orchomenos, Apollon von — 224
Orest und Telephos 245
Orvieto, Niobidenkrater aus — 170
Ostraka 161
Ovid, *Metamorph.* XIII 685 f.: 191

Paeuvius' *Atalante* 247; *Chryses ibid.*
Paestum, Kanephore aus — *Br.* 139, 14; 220, 16
Paionios, Nike des — 139
Palaeographie der Vasen 175
Palast mit Schilden decorirt *Vb.* 190
Palermo, *Weihrelief* in — 110, 21; *rf. Vase* in — 112
Palmbaum 92, 4 (*Goldschmuck*); 197 (*Porzellanfragment*)
Palmetten 38; 92 f.; 240 s. übrigens 'Vasendecoration'
Panaitios-Vasen 162 f.
Panathenäische Amphora, Scherben einer — 140 Abb.
Panathenaeenopfer *Vb.* 151, 64
Pandoras Diadem bei Hesiodos 191
Papposilen 27
Paramythia, *Bronzen* aus — 13
Paris, Louvre *Sculpturen*: 27; 29 (Todtenmahl); 110 (Theseusrelief) | *Bronzen*: 37 f. (Phoinik. *Platte*); 213 (*Rel.* mit Venus Victrix) | *Terracotta*-Idol aus Tanagra 116 | Giganten-*Vase* aus Melos 269; Tityos-Vase 277 f.
Paris-Urteil auf einem (modernen?) Cameo 126
Paros, 'Spesfiguren' von — 147
Parisch-thasisches Alphabet 171
Parrhasios, Philoktetes des — 14 f.
Parthenion 247
Parthenon, Stirnziegel des alten — 183, 5; — Bau 229; Ausgrabungen an der Ostseite 216; 229; *Sculpturen*: 177; 216; *Fries*: 96, 6; 124; 169 f. (Übereinstimmungen von *V.-Bildern* mit dem —); 223; 226; 232; 238, 22-24; *Giebel*: 225 Abb.; 238, 17 (Kopf des 'Theseus'); *Metopen*: 177 (Menelaos und Helena); 226
Parthenopaios und Telephos 247
Parthenos, Kopftypus der — 233; Amazonomachie des Schildes der — 169; Copie der — 198, 4
'Pasiades' *Vasenmaler* 169; 176, 22; 280
Patroklos' Verwundung in der Kaikosschlacht 258
Pausanias I 4: 261, 7; I 18, 1: 274; I 22, 6; I 27, 6: I 28, 1: 149, 50; I 27, 4: 120, 16; II 27, 3: 149; III 18, 10: 116; III 18, 11: 22; III 18, 15: 279; III 26, 9: 255, 5; III 26, 10: 258; V 25, 2: 83, 21; VI 4, 4: 153, 74; VI 10, 4: 102, 26; VII 20, 6: 260, 4; VII 26, 6: 154, 76; IX 20, 4: 114 f.; X 2, 6: 187, 15; X 4, 10: 29, 22; X 11, 1: 83, 21; X 15, 2: 260, 4; X 19, 4: 190, 26; X 23: 261, 7; X 25: 172; X 27 f.: 176; X 28, 8: 250; X 30, 3: 174, 18; X 30: 170; X 32, 9: 243, 8
Pausias Eros des — 149, 50
Payne-Knight, Bronzen der Sammlung — 13
Peiraieus, 'Heroenmahl' aus der Nekropole des — 26
Peisistratos, Zeit des — 228: Umschwung im Proportionssystem und in der Vasenmalerei (vgl. 233) | Altar des — 147 | Athenatempel auf der Akropolis 122; 141 | Name verpönt 165 | Peisistratischer Hof 146; 166; 281
Peleus und Thetis 62, 22; 271 (*Vn.*); 127 (*Sarkophagrel.*)
Peloponnes Einwirkung der — auf Baukunst und Bildnerei in Mittelgriechenland 155, 86
Pelops' Flügelpferde an der Kypseloslade 185
Penelope, Polygnotischer Typus auf die *Statue* und das *Vn.-Bild* übertragen 171
Pentelischer Marmor 107
Penthesileia 259
Peplos ionisirender 138
Pergamon, Altar von — 79; 262; 269 (Gigantenfries); 244 f. (Telephosfries) | Asklepieion bei — 255 | Gespann aus — 79 | Lokalsage 258 | Reich 258 f. | Pergamon und Rhodos während des Syrischen Kriegs 259
περίδειπνον (silicernium), Beziehung der 'Heroenmahle' auf das — 27 f.
Perser, Spuren der — auf der Akropolis 229
Perserkönig *Vb.* 174
Perseus und die Gorgonen 22; 65; 184; 191; (auf dem Hesiodischen Schild) 189 | Kibisis 186; geflügelte Sandalen 185; mit dem Schwert 186, 14; Kopf des — *Intaglio* 198
Perspective in der antiken Malerei 157
Perugia, *Bronzen* in — 179; 181, 2; 183, 6
Petersburg, Antiken in —: *Bronzehelm* mit goldenem Kranz 276, 3; Niobiden*relief* 172; Telephos' Verwundung *Vb.* 250 | Apollo Stroganoff 260; 264
Petronius 136: 243, 8
Pfeiler 99; 135 f.; 151 f.
Pfeilercapitell von der Akropolis 139 f.

Pferde Bildung der — 78f.; 232; Pferdebüste statt des Pferdes auf Heroenmahlen 24 | Vordertheil eines Wagenpferdes aus Marmor 196; *Br.*-Pferd aus Olympia 36; *Intagli* 197 f.
Pferdekopf beiderseits auf einer sf. Amphora aus dem Grabhügel des Aristion und auf anderen Vasen 276
Pflanzen auf '*Inselsteinen*' 37; 51; auf *phönikischen* Arbeiten 37, 6; auf *Vasen* 36
Phaeton-Sarkophag 174, 18
phalerae 203
Phaleron, *Vasenfunde* in — 33, 2; 47, 15; 50f.; 64; 152; 276 u. ö.
Pheidias 153, 74; 170; 177 | Frauentypus 233; Pferdebildung 78; Standmotiv 170; Zeus 263
'Phialai Emblemata für —' 203
Phigalia, Fries von — 177
Philochoros' euhemeristische Deutung des Minotauros-Mythos 22
Philokles von Aegypten, *Maler* 149
Philoktetes 14f. *Br.* Taf. 1; — des Parrhasios 14f.; — des Pythagoras ('claudicans') 14; 16
Philostratos' *Heroikos* II 15: 255; II 17: 256; — Schilderung der Kaikosschlacht nach Pergam. Quelle 257 f.
Philtias, *Vasenmaler* 158, 102; 161
Phineus 187, 15
Phobos (Hesiod. Schild) 183
Phoiniker des Kadmos 21, 6
Phoinikische Kunstindustrie 94; *Bronzeplatte* 37, 6 | *Kästchen ibid.* | *Silberschale* 41 | Mischbildung eines thierhaltenden Dämon auf phoin. und kypr. Monumenten 91 | Phoiniko-aegyptische Monumente mit Strahlenornament 40 | Phoinikisches und Mykenisches 37, 6
Phokaia, Keramische Funde in — 61
φόρμιγξ 149, 50
Phrygische Kleidung, Jüngling in — *Sk.* 127
Pinakes von der Akropolis (polychromer vorpersischer mit dem nachträglich getilgten Namen des Megakles) 149f.; 152, 69; 154; 161; 229 | aus Eleusis (archaischer mit der Gigantomachie) 155, 86; 270 | Korinthische 150; Pinax des Timonidas 149 | Aufstellung der — auf Pfeilern und Säulen 51; 143, 22; 152, 65 (auf einem Weihrelief)
Pindar *Olymp.* I 41: 184, 9; I 88: 185, 11; VIII 51: 184, 9
Planetensystem u. a. auf scheibenförmiger *Terracottaform* 202, 5
Plastik Vorpersische in Attika 159; am Hesiodischen Schild 189; Verbindung mit eingelegter Arbeit *ibid.*
Plastinx beim Kottabos 180 f.
Plataiai, Polygnots Freiermord-Bild in — 171
Platon *Soph.* p. 246A: 265; *Polit.* III p. 414F: 266
Plautus *Aulularia* 395 (II 8, 24): 261, 6; *Trinummus* 1011: 182
Plinius *nat. hist.* VII 205: 153, 74; IX 11: 114, 1; XXXIV 76: 220, 16; XXXIV 88: 85, 34; XXXV 15 u. 17: 150; XXXV 60: 153, 74: XXXV 98: 85, 34; XXXV 139: 178; XXXVI 15: 153, 74; Älteste Malergeschichte bei — 148 f.
Plutarchos *Nik.* 11: 166, 144; *Solon.* 24: 154, 79; *Thes.* 5: 20; 19: 22
Pluton und Kore, *Relief* mit Weihung an — 27, 13
Poikile, Amazonenbild in der Stoa — 170
Poimandros, Ahnherr der Tanagraier 117
Polemons kunstgeschichtliche Werke 149; *Fragm.* 15: 149, 50
Polis tis Chrysokou (Kypros), Nekropole bei — 85; 168
Poliziano Angelo 72
Pollux 1, 8: 110, 18
Polychromie in der Sculptur 138; 217; 221
Polydeukion, Heros 30, 21
Polygnotos, Beginn der Malerei mit — nach Theophrast 153, 74; 158; *Werke*: Freiermord 171; Schöpfung des Odysseus-Typus 173 | Leukippidenraub 274 | Unterweltbild 173, 18; Dämon Eurynomos 186 | Neue Stoffe aus Vasenbildern gewonnen über die schriftliche Überlieferung hinaus 173 | Abweichungen vom Epos 172 | Ethos 176; Motive 167; 170 | Verhältnifs der Vasenbilder zu Polygnot 154; 162; 167; 173; 175 f.
Polykleitos' Kanon 223; Proportionsregeln 226; Proportionen der Köpfe 228; Polykleitischer Kopf in Smyrna 238, 28
Pompeji, Casa del Naviglio Reg. VI ins. 10 n. 11: 66
Porphyrios *antr. nymph.* c 6: 110, 18
Porzellan N. E. des Brit. Mus. 197
Poseidippos bei Athen IX 376f.: 266
Poseidon einen Fisch haltend bei der Athenageburt 153
Postamente hohe 136
Prachtschilde als Weihgeschenke 190
Praeneste, *Funde* von — 21; 90 (*Goldsachen*); 91 (*Silberciste*); 92 (*Elfenbein* und *Bronze*); 183, 6 (silberner Krater)
Pratinas von Phlius 147; 158
Praxiteles, Hermes des 66 f.
πρεσβεία auf *V.-Bildern* 172
Priapische Figur 13; 15
Priesterin oder Göttin? die arch. Frauengestalten von der Akropolis 220

Primitive *Terracotten* aus der Gegend von Pergamon 202, 8 Abb.
Profilansicht in der Malerei 157; — bildung des Auges 157; — stellung der Füfse bei Vorderansicht 120; — zeichnung eines Frauenkopfs bei rf. '*Deckziegeln*' 70
Projection 157
Proportionen 219; 220, 14 (Verhältnifs von Fufslänge und Kopfgröfse); 223 (— des Gesichts) | Historische Entwicklung in der Durchführung der — 223f.; 224 (Chiotische Kunstschule); 224f. (Blütezeit der nesiotischen Kunst); 225 (attische Kunst); 226 (Umwandlung zu Pheidias' Zeit); 227f. (Nachahmung)
Prometheus *Vb.* 152; — und Ἀγ. *Vb.* 65
Propylaien, Vorpersische Gemälde in den — 149
Protesilaos in der Telephossage bei Philostratos 257
Protomachos Heroenname? 29, 22
Protome plastische in Gestalt eines Frauenkopfes bei sf. '*Deckziegeln*' 70
Prymnessos, *Münzen* von — 112
Pseudocaeretanische Vasenmalerei 42; 49
Ptolemaios Philad. und Apollon bei Kallimachos 262
Ptoon, Köpfe vom — 136; 139; 224; 227; 238, 3; 4; 26
Pubes, Gestalt der — 106
Punktreihen, Ornament aus versetzt unter einander gestellten — 275
Pupillen in silbernen Augäpfeln durch scharfe runde Einbohrungen hergestellt 133
Puzzuoli Gefäfs aus — 197
Pythagoras' 'claudicans' 14; 16

Quastengürtel assyrische 93
Quintilianus *Instit. or.* XII 10, 3: 153, 74

Ramses III Grab des — 37, 6
Rebstock in der Kaikosschlacht 249
Redware 63, 25; 184
Reiter auf Vasen 275; 277, 5; — auf dem Sockel attischer Grabsteine 277
Reiterfiguren, Art des Sitzes bei — 78, 6
Reiterheros, *Reliefs* des — 27 s. 'Heroenreliefs'
Relief, Entwicklungsgeschichte des — 118f.
Relief-Giebel 122f.; — Vasen (rote) 184; Reliefartige Composition antiker Gruppen 83
Renaissance, Pferdetypus der — 79; Relieffassaden 122
Restauration wertvoller Kunstwerke nach den Perserkriegen 149
Rhodos, Argiver von — 64, 26; Rhodos und Chalkis 64, 26; — und Pergamon 259 | *Funde*: 41 (*Goldplättchen* u. *Thonrelief*); 62, 21 (*Zweikampfteller* aus Kameiros); 100 Abb. (*Oinochoe*); 197 (*Marmorstöfsel* und *Gefäfs in Büstenform*) | *Ornamentik* 54; 61; 215, 10 s. übrigens 'Vasendecoration'
Ringförmiges Gefäfs 56
Rom Pal. Spada, Fassade des — 122, 20 | Antiken in —: Villa Albani 81 (Satyrn); 107f. Abb. (*Reliefs*); 127 (*Sk.*) | Pal. Barberini 109 (Gruppe des Asklepios und der Hygieia) | Diocletiansthermen: 192 (Faustkämpfer *Br.-Sta.*) | Mus. Capitolino: Relief mit Flügelpferden *T.* 185, 10 | Privatbesitz: Heroenrelief 111, 20 | Pal. Sciarra: Jüngling *Br.-Sta.* 134, 1 | Mus. Torlonia: Relief 110 | Pal. Valentini: Torso 101, 24 | Vatikan *Sculpturen*: Apoll vom Belvedere 260f.; hocharchaischer Kopf der Galleria geografica 139, 13; Asklepios und Hygieia (*Gruppe* u. *Relief*) 108, 6; Menelaoskopf 16; *Vn.* 113f. (Midas); 167; 177f. (Helena); 170; 176 (Dionysos und Papposilen); 191
Roma auf einem Votivcippus des Aesculap 32, 30
Rosetten als Füllornamente 184
'Rofs'sche Scherbe' von der Akropolis 159
Rote Farbe, Anwendung in der ältesten Malerei 151
Ruder, Triton mit — 116, 2 *Br.*
Rundreliefs vergoldete von Br. oder Silber aus Syrien 203
Ruvo Eimer aus — 269

Salamis 168f.; (auf Kypros) | Schlacht bei — 164
Salomon's Libanonhaus 190
Samier, Schlachtschiffe der — 151, 61; Weihgeschenk der — im Heraion 64, 26
'Samische' Schale aus Alexandria 197; — Statuen von der Akropolis 147, 41; 224
Samos, Farbengefäfs aus — 197; Glasaryballos aus — 197; Silensmaske aus — *T.* 197
Sandalenbinden 101, 24; 169f.
Sandalen geflügelte des Perseus 185; — silberne? einer *Br.-Statuette* 34
Sappho *Frag.* 25: 162, 124; 118: 220, 16
Sardonyx-*Intagli* 197f. s. übrigens Gemmen
Sarkophage gemalte *Terracotta-* aus Klazomenai 19; 89f.; 197; marmorne s. u. Marmor
Satyrn tragend 81 *St.*; Satyr mit dem Dionysoskinde *Wg.* 66f. Taf. 6
Säule uncannelirte als *Basis* 219 Abb.; Säulen als Träger von *Vasen* oder *Pinakes* 51
Säuleninschriften 148; — *reliefs* 121, 14
Saurias von Samos 149f.

Schachbrettmuster des geometrischen Stils 275 s. übrigens Vasendecoration
Schadow 'Polyklet' 223 u. ö.
Schalenmaler, Zeit der grofsen attischen — 232
Schapers Restauration des Praxitelischen Hermes 68
Schattirung bei Polygnot 176
Schauspieler-*Relief* 27
Scheiben ornamentirte, *Terracottaformen* 201, 4 u. 5
Scheiterhaufen des Hephaistion 84
Schenk der *Heroenmahle* 25
Schiefer grüner, *Intaglio* von — 198
Schiff auf dem *Relief* eines Votivträgers 25
Schild bronzener aus Kreta 92, 5; — am Arm der Tuxschen *Bronze* 97 f.; mit vielen Glöckchen 187, 16; aus Kypros 92; aus ornamentirtem *Blech* 190, 26; Schilde für Salomons Libanonhaus 190; an Palästen und Tempeln 190
Schildbeschreibung des Hesiod 182 f.; — -Handhaben bei *Bronzen* 98; — tragende Figuren 98
Schirmträger *Vb.* 112, 3
Schlachtdarstellungen der ältesten Kunst 191
Schlange goldene aus Mykenai 188, 20; — auf dem *Telephosfries* 245 f.
Schlangen der Gorgonen auf dem Hesiodischen Schilde 183
Schlangenfüfsler auf korinth. *Vasen* 152, 68
Schlankheit der *Säulen* und *Pfeiler* im Verhältnifs zu den von ihnen getragenen Weihgeschenken 139
Schmuck silberner aus Kypros 85 f. u. ö.
Schneckenlöckchen über der Stirn 137, 7; 142
Scholien zu *Demosth.* XIX 249: 29, 22; — zu *Homer* III p. 140 Dind.: 20, 5; — zu *Pindar Nem.* II 19: 31
Schrift, Chronologie der — 159; Gebrauch und Denkmäler 152; Neuerungen 146
Schuppenornament der *Firstdeckziegel* 70
Schutzgötter bei Kampfdarstellungen 184
Schwarzgold 188
Seeschlacht älteste bezeugte 151, 61
Seilenos vor Midas 112 f.
Seilensmaske 197 *T.*
Seilen knieender im Dionysostheater in Athen 200; Copie in Rom (Brunnenfigur) 201; *Terracotta*-Copie in Berlin 200, 2 Abb.
Selene aufsteigend *Vb.* 95
Selinus, älteste *Metopen* von — 14; 89; 118 f.
Semelespiegel 172
Semitischer Kopf auf einer *Vase* aus Myrina und einer aus Phaleron 47; — Legenden 62
Sepulcrale Kunst, Zusammenhang der *Vasen* mit der — 276
Sesto-Calende, Gefäfs von — 196
Side, Münzen von 235, 54
Sidektes, Heroenname 29, 21
Sigeion, Hermenpfeiler von — 151, 63; 154
Silber, Anwendung von — bei *Bronze*werken 133: *Augäpfel* eingesetzt 133; mit Silber belegt 13; *Brustwarzen* und *Lippen* 133: *Zähne* 13 | — *ciste* aus Praeneste 91; — *glöckchen* an einem Gürtel 88; — *gürtel* aus Kypros 85 f.; — *krater* aus Praeneste 183, 6; — *ornament* halbmondförmiges 87; — *schalen* kyprische 93; — *schmuck* aus Kypros 85 f.
Sikyon, Gemälde in — 149
Simonides von Keos 147; *Epigramm* des — 161
Sinon und Anchialos auf Polygnots Iliupersisbild 176
Sirisbronzen in London 15; 18
Skarabaeus 16; grün. *Iaspis* (Mann mit Löwe kämpfend) 197; *Schw. Stein* (Mann mit zwei Pferden) 197; *Speckst.* (Negerkopf) 197
Skarabaeusfassung 87, 2
Sklave an Stelle des Manes beim Kottabos 182; Sklaven durch Kleisthenes in die Bürgerschaft aufgenommen 144
Smalt, Löwen aus grünem und gelbem — 93, 6
Smyrna, Polykletischer *Kopf* in — 238, 28; *Modell* eines Zweigespanns (Blei) aus — 196; *Stempel* von Bronze aus — 196
Soloi (Kypros), attische *Vasen* in — 168
Solon 154
Sonnengott orientalischer 263
Sophienmoschee (Aja Sophia), Schilde in der — 190
Sophistik zweite 257
Sophokles als Dexion 28; Sophokles' *Myser* 244; 245 f.; *Trachinierinnen* 1058 f.: 266
Sosiasschale 258
Soter, Heroenname 29, 22
Spanien, *Goldschmuck* aus — 93
Spartanische Basis 120, 9
Speckstein in Skarab-Form, die convexe Seite in Form eines Negerkopfs 197
Spende, Frau mit der — auf *Heroenreliefs* 110
'Spesfiguren' 136; 136, 4; Herkunft des Typus von den Inseln 147
Sphinx geflügelte eine Vase tragend auf *Grabrelief* 196; in Flachrelief auf *Porzellanfragment* 197; Kopfschmuck der — auf einer rhod. Scherbe aus Naukratis, einer mel. Amphora u. a. 214
Spielsachen 243
Spina 103
Spiralen auf einem phoinik. *Armband* aus Kypros 38; auf *Goldsachen* 43; eigener Zierrat in *Glas*-

flufs aus Menidi 43; silberne als *Ohrringe* 87; s. übrigens 'Vasendecoration'
Spiralbaum auf der chiusiner *Elfenbeinsitula* und einer *Glasplatte* aus Ialysos 62, 23
Spitzmütze, Kopf mit hoher —, *T.* aus der Gegend von Pergamon 202, 8 Abb.
Stackelbergscher Thron mit der Nachbildung der Tyrannenmörder 140
Stadion zu Olympia 103
Standmotiv des Pheidias 170
Statue, Darstellung einer — auf einem *Vasenbild* 100 Abb.; 234 Abb.
Statuen s. 'Bronze' 'Marmor'; — berühmte als Vorbilder decorativ benutzter Figuren in Pompeji 68
Statuenbemalung, Technik der polychromen Vasenbilder bei — 217
Stein, arch. weibl. Figur aus — von Karpathos 196
Steinrelief 121, 14
Stelenrelief 124
Stempel auf Amphorenhenkel 197; auf *Terracotta*-Beckengriff aus Myrina (Weibl. Kopf) 202, 7; von *Bronze* aus Smyrna 196
Stempelung von *Silberschmuck* 88; 93, 6
Stephanos Byz. v. Ἀσκάλων: 127; v. Χαλκίς: 280 f.
Sternrosette als Füllung 89
Stesias 160 f.
Stesichoros 153; 191; geflügelter Geryoneus 186; *Oresteia* 248
στίχες ('Reihen') am Hesiodischen Schild 184
Stierkopf auf einer Myken. *Goldplatte* 63, 25
στίγματα aus dem Metallstil auf *Vasen* übertragen 188, 20
Stirnziegel archaischer von der Akropolis 188, 22
Strabon X p. 447e: 21, 6; X p. 448f: 21; X p. 465e: 20
Strahlen als Blätter charakterisirt auf aeg. und phoin.-aeg. Monumenten 40; s. übrigens 'Vasendecoration'
Straufseneier gravirte aus Vulci 63, 28; 91
Striegel bronzene 87
Stuckbruchstück mit Inschriftrest 198
Stücktechnik 138, 9
Suidas v. Βοῦς ἕβδομος u. Θῦσος 243, 8
Syleus, Bestrafung des — auf einer Durisschale 229, 46
'Symbolik' (Beschränkung in der Zahl bei Andeutung grofser Massen) in der Hesiodischen Schildbeschreibung 186
Symmetrie, Verdoppelung der — wegen 116
Symposion auf einem *Vb.* 125 f. Abb. vgl. 276
Syrakus, Gräber der Necropoli del fusco zu — 19; Gründung von — 19; Heiligtum der Venus Kallipygos zu — 125; *Münzen* von — 96; *Vasen* von — 18
Syrien, Kameel aus — *T.* 197; Urheimat des Mäanderbandes 90; Vergoldete Rundreliefs von *Bronze* oder *Silber* aus — 203

Tanagra, Dionysos des Kalamis in — 114; Triton und Tritonsage 114 f. | *Münzen* von — mit Dionysos und Triton 114; *Terracottaidole* aus — 116; *Vasen* aus — 18 f.; 155, 86
Tarent, Capitell, Löwenkopf, Reliefbruchstück (alles *Kalkstein*) aus — 198; Terracotten aus — 201 f.
Tarquinii (Corneto), tomba dei cacciatori zu — 186; tomba di Polifemo 187; Nachahmung eines 'Phalerongefäfses' in einem Grabe zu — 44, 13
Telemachos, Standmotiv des — auf dem Chiusiner Odysseuskrater 171
Telephanes von Sikyon 150
Telephos bei Aischylos 248; auf dem Pergamenischen *Fries* 244 f.; Auffindung 244; 246; als Bettler 248; im Brautgemach 245 f. Abb.; Gesichtstypus auf dem Fries 250; Heilung 250 Abb.; 252; mit Orest 245 Abb.; und Parthenopaios 247; Reihenfolge der Scenen auf dem Fries 252 f.; Söhne 259; Verwundung 249 Abb. | Telephos*hymnen* in Pergamon 258 | — auf Etrusk. *Urnen* 15; 248 | — auf einer *Vase* 248; 250
Tel Mogdān (Nildelta) *Br.-Statuette* aus — 196
Tempel, Erfindung des Giebelschmucks 154; mit Schilden geschmückt auf einem *Assyr. Relief* 190
Tenea, Apollon von — 224, 25
Teos als Centrum der ionischen Kunst 155
Terracotten Erwerbungen des Berl. Mus. 199 f.; des Brit. Mus. 197 | Brennlöcher der — 133; — *Formen* 201; echte und gefälschte *Gruppen* aus Kleinasien 199; Terracotten von Melos 183; T.-idole aus Tanagra 116
Terranuova, Sammlung Navarra zu — 113
Teuthrania 246
Teuthras 246
θαύματα der Kaiserzeit 114
Theben Heimat der *Aspis* Hesiods 191; *Bronzeband* aus — geometrischer Epoche 35; *Heroenrelief* aus — 110; 110, 20; *Kanne* aus — 53 n. 11; *Krater* 39 Taf. 4
Themistokles 160
Theodoros von Samos 147; Basis mit dem Namen des — auf der Akropolis 147, 41
Theokles und Dontas, *Holzgruppen* von — 123
Theophrast 153, 74

Theoxenien 31
Therasia, *Scherbe* von — 37
Thersandros 249; 258
'Theseion', Fries 124; Metopen 167
θησηίς (Haartracht) 21
'Theseus' vom Parthenongiebel 225; Theseusrelief des Louvre 110; Kampf mit der Amazone 140; Raub der Helena 22, 10
Thesprotien (Dodona?), *Br.-Statuette* der schreitenden Artemis aus — 204, 3
Thetis' Hochzeit *Sk.* 127
Thierreihen auf der chiusiner Situla 62 s. übrigens 'Vasendecoration'
Thongegenstände vgl. Terracotten; — modell 134; — reliefs 171; 240, 1; — stempel mit Intaglio 197; — verkleidung des Holzgebälks der ältesten dorischen Bauten 71
Thronende Gestalt, Spende dargereicht einer —, *Votivrelief* in Triest 111, 21
Thukydides I 51: 162; V 11: 29, 22; Thukydides' Datum der ersten Seeschlacht 151, 16
Thunfisch Wappen von Kyzikos 101
θύσανοι an der Aigis 92; am Gürtel 92f.
Tiber, *Bronzenadeln* aus dem — 196
Timoklês bei Athenaios VI 224a: 266
Timonidas 149
Tiryns, Blattornament aus — 38; Vasenfragment aus — 18
Tityos-*Vase* im Louvre 277f.
Tlepolemos und Telephos 259
Todtenmahl' *Terracottagruppe* aus Tarent 202, 6; Carricatur des —, *Terracotte* aus der Gegend von Pergamon 202, 8; *Terracotta*-Weihrelief an die Dioskuren im Typus des — 201; s. übrigens *Marmor, Heroenrelief*
Todtentanzpoesie deutsche 242
Todter, Darstellungen eines — 176
Töpfer-Weihgeschenke 142; s. Vasenmaler
Torlonia Museo, Heroenrelief des — 27; 110
Trachyt, Architecturstücke aus — 198, 5
Trajanssäule 245
'tralucida vestis' bei Polygnot, in Plastik und Vasenmalerei 167
Traube in der Hand des Praxitelischen Hermes 68
Triest, Sammlung Fontana 113; Weihrelief in — 110, 21
Trinkhorn in der Hand des 'Manes' 182
Trionvasalion, Nekropole von — auf Melos 215
Triton am Amykläischen Thron 116; auf archaischen Monumenten (Inselsteinen u. a.) 116; *Bronze* 116, 2; Lüsternheit des — 116; auf *Münzen* von Itanos 116, 2; Hypostase des Poseidon 117; — von Tanagra 114f.; Tritonsage in Tanagra 116; — auf einem Terracottaidol aus Tanagra 116; Triton und Galatea auf einem etrusk. *Vasenfragment* 116, 3
Troddeln an *Goldschmuck* 93
Trypiti, Nekropole von — auf Melos 215
Trysa (Gjölbaschi) Fries von — 171
Tübingen, *Bronze* Tux in — 14; 95f.
Tyche auf einem *Votivcippus* des Aesculap 32, 30
'Tyrannenmörder' 106f.; 140f.; Gegenstück der — auf dem Stackelbergschen Throne 140
Tyros, Geschnittene Steine aus — 197
Tyrrias (Berg auf Kypros) 168, 1
'Tyrrhenische' Amphoren 275; attische Herkunft dieser Vasengattung 278
τυτθός Hesiod Erga 469: 186, 12

Umrifsrelief 119
Unbelebtes, Abneigung der griech. Kunst gegen Darstellung des — 276
Untergesicht, Jünglingstypus mit langem — in der attischen Kunst 167
Unterhöhlte Faltensäume bei Marmorarbeit 137f.
Unterweltsbild Polygnots s. diesen; in der *tomba del Polifemo* in Corneto 187
Urnen etruskische s. Marmor, *Reliefs*

Valerius Max. II 10, 1: 31
Varro 150
Vasen Erwerbungen des Berl. Mus. 204 Abb.; des Brit. Mus. 196f.
Attische V. 64 (Anfänge); 152 | *Frühattische:* 33f. Taf. 3—5; 60; 150f.; Chronologie 57; 62, 21; 64f.; 212; Stellung 58; Orientalische Elemente 33; 60; 91, 3; 155; '*Phaleronvasen*' 44f.; 44, 13 (Nachahmung einer — in einem Grab zu Tarquinii) | Übergang zur Françoisvase: 33; 64f.: 155 (erste Blüte der attischen Malerei); *Françoisvase*: 33; 64; 144; 146; 148; 155; 158| *Chronologie* der attischen Vasenmalerei: 168f.; *Sf. Technik* 174 (Grund der gesuchten Zierlichkeit); 233 (Stilunterschiede); *Sf.* u. *rf. Technik* nebeneinander 174; Aufkommen der *rf. Technik* 159f.; 174; 228; 233; Blüte 165; Rofs'sche Scherbe 159; jüngere attische Vasen 170f.; 233| *Verhältnifs zur grofsen Kunst*: 154; 167; 175 (vor Polygnot); 173; 176 (Polygnot); 169; 177 (Pheidias) | *Export* nach Boiotien 64; nach Kypros 88; 168 | *Boiotische* archaische Vasenmalerei 155, 86; 191; geometrisch-orientalisirender Übergangsstil 64 | *Export* nach Attika 64 | *Bucchero-vasen*: 63, 25; 276 | *Chalkidische V.* 19; 154 (in

Athen); 155 (korinth. Inschrift auf einer chalkidischen Amphora); 155, 85 (Entstehnng in Himera?) | *Dipylonvasen*: 19f.; 33; 58; 62, 21; 150f.; 151, 61; 152 | *Etruskisches* Fragment 116, 3 | *Geometrischer Stil*: 33, 1; 34; 50 (Eindringen fremder Elemente); 54f. (Spätgeometrische Epoche); 63 (Verbreitung); 90 (Eindringen in den rhodischen Stil); 191 (geometrisch-mykenischer Stil zur Zeit des Theogonie-Dichters); 212f. (Spuren auf melischen und 'frühattischen' Gefäfsen) | '*Inselvasen*' 36 | Gefäfse der Leute aus dem Lande '*Kefa*' auf einem Gemälde im Grab Ramses III: 37, 6 | *Kleinasiatische* Stile im 6. Jahrh. 215 | *Korinthische V.* 19; 150; 152f.; 155f. (Dodwellsche Vase 19; 150; Inschriften 19; 155; Korinth. Ursprung der entwickelten Vasenmalerei in Athen und Chalkis 152f.; 155; Sikyonische Vasenmalerei 150) | *Kyrenaiische* Schale in Naukratis 215 | *Melische V.* 151; 211f. Taf. 12: 212f. (Mykenische Elemente); 213 (orientalische Einflüsse); 213 (melische und attische Vasenmalerei); 214 (rhodische Elemente) | *Mykenischer Stil* 33, 1; 37, 6; 55; 60f.; 63, 25; in Attika 55; im Osten 55; 61; Einflufs auf die geometrische Keramik 55; von dieser abgelöst 60; Untergang im Orientalisirenden 55; Myk. V. und Buccherovasen 63, 25; Mykenisches und Phoinikisches 37, 6 | *Protokorinthische V.* 18f.; 64, 26; 154, 83 | '*Pseudocaeretanische* Vasen 42; 49 | *Redware* 63, 25; 184 | *Rhodische V.* 19; 34; 61; 214; Rhodische Typik 91 | 'Tyrrhenische' Vasen 275; Inschriften auf — 278 |

Fundorte: S. Agata de' Goti 113; 125 | Agrigent 112 | Aigina 18f.; 64; 113 | Athen 33, 2; 71 (Akropolis); 49 (Dipylon) | Attika 43 (Hymettos); 64 (Menidi) | Bologna 54; 234 | Caere 144 | Canosa 190 | Chiusi 112 | Corneto 275 | Cumae 18; 22 | Curium 34; 36, 5 | Dali 89 | Eretria 235; 240 | Etrurien (Import in -) 22 | Gela 113 | Grotta dell' Iside 22, 10 | Ialysos 43; 197 | Ilion 61 | Italien (ältester griechischer Import) 91 | Kalymnos 197 | Kameiros 62, 21 | Karpathos 196 | Kleinasien 61 | Kykladen 63 | Larnaka 89 | Melos 215 | Mykenai 102, 25; (Heraion) 23 | Myrina 61 | Naukratis 196; 215 | Phaleron 33, 2; 47, 15 | Phokaia 61 | Puzzuoli 197 | Rhodos 54; 100 | Samos 197 | Syrakus 18 | Tanagra 18f. | Theben 39 | Therasia 37 | Vulci 63, 25; 112f.; 170

Ornamentik: ᗅ-Ornament in Mykenai (entstanden aus der Blume) 48, 15 | (Attische) Ornamentik der 'frühattischen' Vasen 59f. | Augen unter den Henkeln (Melisch) 212; 214 | Bänder strichgefüllte (Melisch) 211f. | Bäume (Kyprisch) 37, 6; Baum lanzettenförmiger 89 | Bergumrisse, Etagenteilung des Raumes durch — 173 | Blattornamente 38f.; 44; 61; 214; (Blattfächer) 37; (Blattreihen) 38; 44; (Blattstrahlen) 40f. Blumen langgestielte 53 | Böcke 50f.; 212; vgl. Greife | Brustwarzen plastisch angegeben 34 | Carricatur(?) auf einem 'Phalerongefäfs' 46f. | Chöre (auf Dipylonvasen u. 'frühattischen') 35; 59 | Doppelspirale Mykenische 55 | Dreiblätter hangende (Mykenisch, frühattisch, nicht rhodisch) 61 | Dreiecke 61; (strichgefüllte) 52; 90 | Epheublatt 36 | Flechtwerk, Nachahmung von — 18 | Flechtband aufrechtstehendes 38; 45f.; 51; 57; Kampf mit dem Maeander 90 | Flügelfiguren 51, 18 | Flügelpferd 45f.; 49; 59 | Füllornamente 65; 151; 212 | Geometrische Ornamentik 53; Geometrische Motive auf 'frühattischen' Vasen 39; 58 | Gespanne 56; 95 | Granatapfel (a. Kyren. V.) 36 | Greif (a. frühatt. V.) 50; 59 | Hängezierrat mykenischer 37 | Hahn ('frühattisch') 45; 48; (Chalkidisch) 21 | Hakenornament 55; Haken mit umgebogener Spitze 65; Hakenkreuze 51; 90; 212; Haken-Spirale 51f. | Halbkreise blattförmige (Rhodisch) 61 | Hase 48; 49; 59 | Hirsch grasender 18 | Horizontalstreifen am Rand 18 | Hund (frühattisch) 48; 49; 59 | Kampftypen, erste Spuren der — auf frühattischen Vasen (Kentauren mit Rehen) 59 | Kentauren geflügelte (Rhodisch) 37, 6; Kentaur mit Reh (frühattisch) 40; 41; 59f. Kelchmuster 18 | Köpfe (Melisch) 213; (frühattisch) 59; Kopf von semitischem Typus auf einem Phalerongefäfs 46 | Körper menschlicher (Mykenisch) 47 | Kreise concentrische 18 | Kriegervase aus Mykenai 150; Kriegerpaare auf frühattischen und Dipylon-Vasen 59; Krieger (frühattisch, rhodisch und auf Sarkophagen von Klazomenai) 43 | Löwen (frühattisch u. a.) 40; 42f.; 56f.; Löwenkopf 53; stehender Löwe mit umgewandtem Kopf (Chalkidisch u. a.) 89; Löwe zwei Böcke verfolgend 50f.; Löwen im Wappenschema 35; auf dem Burgonschen Krater 65; Löwenmasken horizontalgestellte 63, 25 | Lotosblumen und Knospen a. rhodischen, melischen, chalkidischen, frühattischen Vasen 36; 41; 45f.; 53; 61; 64 | Maeander 20 (Dipylonvasen); von Parallellinien eingefafst 211 (Melisch); Maeanderartige Motive mit Sternrosette 89; Maeander mit Kreuzen durchsetzt 99; M. und Flechtband (Rhodisch) 90 | Metopen-

streifen geometrische auf 'frühattischen' Vasen 52; metopenartige Felder mit Sternrosette auf Dipylonvasen 89 | Mykenische Ornamentik 42f. (Pflanzenornamente auf 'frühattischen' Vasen); 43 (Hakenförmige Spirale); 47 (Abkürzung des menschlichen Körpers zu Rechtecken) 47, 14 (Ornamente mit Vogel- oder Menschenköpfen); 54 | Orientalische Ornamente auf 'frühattischen' Vasen 91, 3 | Palmette 36; 38; 42, 9; 42 (an gebogenem einfachem Stil); 42 (ohne Blattfüllung); 42 (naturalistisch aufgefafste); 37, 6; 38 (singuläre, frühattische Form); 52f. (singuläre Form); Palmetten-Lotos-Bänder 65 | Pferde 213; 36 (Vögel auf Pferden sitzend); 36, 5 (Pferde im Wappenschema) | Pflanzen 36f.; 46; 51f.; 61 | Profilkopf auf melischen Vasen 212 | Punkt-Ornament 56f., 19; versetzt untereinander gestellte Punktreihen 275 | Rechtecke unter Köpfen auf einem 'Phalerongefäfs' 47 | Reh mit Kentaur 40 (frühattisch) | Reiter auf 'Phaleronvasen' 50, 17 | Rhodische Ornamentik 36; 61; 215, 10 | Rhomben 39 49 | Rosette 61 | Schachbrettmuster 18; 275 | Schlangen plastische auf den Henkeln geometrischer Vasen 34 | Schlangenmann zwischen Thierfriesen 118, 4 (korinthisch) | Semitischer Kopf 47 | Sirene 64 | Sphinx 49; 59; 89 (Wappenschema); 212 | Spirale 38 (vegetabilisch); 40 (reihenförmig geordnet); 43 (hakenförmige mykenische vgl. 48f.); 44 (Füllung); 45 (aufrechte); 49; 55; 58 (Combination mit der Palmettenblattfüllung); 212 | Steinbock weidender 89 | Stern 53; 61 | Strahlen 40f. | Symmetrie und Responsion in der Decoration der 'frühattischen' Vasen 58 | Thierfries 18 (unorganisch) | Thiergestalten auf mykenischen Vasen 36; 191, 30 | Thierreihen situationslose auf 'frühattischen' Vasen 59 | Treppenmotiv 54; 57; 63 (chalkidisch); 64; 53 (abgekürzte Formen) | Vertikalteilung 34 | Vierstrichige Ornamente 39 | Vögel 35f.; 44; 52 | Wagenzug 59 | Wappenschema 59 Wasservögel 49; 59 | Wettfahrer 95 | Zacken (nicht Strahlen) auf geometr. Vasen 40 | Zickzacklinien 39; 54; 65; 213

Inschriften 185 (erst auf korinth. u. chalk. Vasen); Palaeographie der Vasen 175; Archaisiren 162, 127; Personen- (Lieblings-)namen 159f.; Inschriften auf den sog. 'tyrrhenischen' Vasen 278

Formen: Amphorenform attische 43; Amphora ohne Fufs 211, 3 | 'frühattische' Formen 58 | Becher 50 | Bügelkanne 37, 6; 204, 2 | Büste, Unterteil einer Vase in Form einer arch. weiblichen — 197 | Deckel: Schachteldeckel ohne Knopf 18; D. einer melischen Amphora 212 | Dipylonstil, Formen des — 155 | Dreifufsvase 35 | Fläschchen 58 | Henkel 34; 53 (drei); 211 (doppelbogige) | Henkelstütze 34; 49 | Hydriaform, Vorläufer der — 34 | Hypokraterion 211 | Kanne 52 (Kännchen von gedrungener Form); 53 (K. mit hohem Fufs); 53 (singuläre Form) | Lutrophoros 127 | Prachtgefäfse, Reste von — auf der Akropolis 146; Aufstellung solcher Gefäfse 142f. | Ringförmige korinth. Alabastra 56 | Schlitz, Gefäfs mit senkrechtem — 197 | Schüsseln 39f. | Vogelkopf, Mündung in einen — 47 | Widder, Gefäfs in W.-Form 204 Abb. s. auch 'Firstdeckziegel', 'Ostraka', 'Pinakes'

Technik: der frühattischen Vasen 34 | Augen ausgespart 35; ausgespartes Bildfeld 155 | Deckfarbe 65; weifse — zur Unterscheidung weiblicher Körper 152 | Ton und Technik der Dipylonvasen 20; 34; 58 | Etruskisches Gefäfs 197 | Gelbröthliche Lehmfarbe für Helme u. dgl. 43 | Farben aufgesetzte 53; 58 | Faltenangabe 156 163 | Firnifs, Fehlen des — 46 | Frauengewänder, Stilisirung der — 214 | Gravirung 58 | Haarbehandlung 35 | Innenzeichnung 151; 211 | Metallstil 55; 57 | Modellirte Kanten an Henkeln u. dgl. 34 | Musterung einfarbige 151 | Polychrome Vasen 175; 217; 237; 239f. | Ritzlinie 65 | Rotfigurige Technik s. o. | Dunkelrot aufgesetztes 53 | Schraffirung 151 | Silhouettenmanier 156 | Tongrundige Zeichnung 150 | Überzug von Ton und von weifsgelber Farbe 211 | Umrifszeichnung 150; 156 | Violett 186 | Weifsgrundige Vasen 238 | Weifs 45; auf Tongrund 155 vgl. 281; zur Unterscheidung des weiblichen Körpers 152

Darstellungen: Wechsel der — auf Vorder- und Rückseite bei 'frühattischen' Vasen 34; Inhaltliche Statistik der — auf Vasen des 5. Jahrhunderts 175 | Dichter 167 | Genre 59; 62 | Hermendarstellungen, Hermoglyph 166 | Hopliten 99f. | Komosbilder 166 | Kottabosvasen 180f. | Pferde u. Pferdekopf 275 | Portraits 163 Abb. (Glaukon) 166 (Hipparchos) | Reiter 275 | Schirmträger 112, 3 | Statue 100; 234 | Symposion 125f. Abb. | Beziehung einzelner Vasen auf den Todtencult 275f.

Mythologische Darstellungen 65; 167; vgl. 59 | Ainesidora 176 | Amazonen 169; 170; 173, 17 | Artemis 204, 3 | Athenageburt 153 | Athena und Marsyas 193 | Bakcha Kallipygos 126 | Busiris 112, 3 | Charon 239f. | Dionysoskind 173 | Erichthonios 165 | Freiermord 171 | Gigantomachie

85; 268f. | Iliupersis 175 | Kodrosschale 165 | Leukippidenvase 271f. | Menelaos und Helena 177 | Midas 113f. | Minotauros 21 | Niobiden 170; 174; 275f. | Odysseus unter dem Widder 196; Fufswaschung 171 | Penelope 171 | Peleus und Thetis 271 | Perserkönig 174 | Perseus 22; 65; 191 | Presbeia 172 | Prometheus 65; 152 | Satyr (Myronischer) 195 | Seilenos vor Midas 112f. | Selene 95 | Syleus' Bestrafung 229, 46 | Tityos 277f. | Tritun und Galatea 116, 3 | Verfolgungsscene 59 | Viergespanne in Vorderansicht 120

Vasenmaler: Steininschriften und Weihgeschenke der — 142f. | Dorer unter den — 158, 102 | Rhodische — in Naukratis 215 | Studien der — 235 | Zeit der grofsen Schalenmaler 232 | s. aufserdem Andokides, Aristonothos, Aristophanes, Duris, Epiktetos, Erginos, Ergotimos, Eucheiros, Euphronios, Euthymides, Exekias, Hermaios, Hieron, Kachrylion, Meidias, Nearchos, Nesiades, Oltos, Pasiades

Venedig, Figuren vom Attalischen Weihgeschenk 82f.; Rosse von S. Marco 79

Venus Kallipygos 125; Victrix 203 Abb.

Verdoppelung aus Gründen der Symmetrie 116

Verdübelung 137; 139

Verfolgungsscene auf 'frühattischen' Vasen 59

Verlustliste der Erechtheis von 459: 164

Viergespanne am Gewandsaum einer Marmorstatue 217 Abb.; 232; Inschrift des vorpersischen Viergespanns von der Akropolis 147; auf Darstellungen des Leukippidenraubs 232, 49; 272; Viergespann in Vorderansicht 120

Vitruv III 1. 2.: 224, 25; Proportionskanon des — 224, 25

Vögel auf geometrischen und 'frühattischen' Vasen 36; 44; 52

Vorderansicht der Köpfe in Malerei und Relief 119f.; eines Viergespannes 120

Vorgravirung für Bemalung 138

Vorpersische Gemälde in den Propylaien 149; — Viergespann auf der Akropolis 147

Votivrelief, Terracottaform eines — 201 Abb.; s. übrigens 'Marmor'

Votivtafeln doppelseitig bearbeitete 25; s. übrigens 'Marmor'

Votivträger, Reliefs von — 23f. Abb.; s. 'Marmor'

Vulci, Straufseneier gravirte aus — 63, 5; 91; *Vasen* aus — u. a. 63, 25; 112f.

Waffen klirrende 187

Waffenlauf 102f.

Waffenrüstung der Giganten 265f.

Wagenlenker 95f.

Wagenzug auf Dipylon- und 'frühattischen' Vasen 59

Walfisch des Jonas 114

Wandgemälde der *tomba dei cacciatori* in Corneto 186; der *casa del Naviglio* in Pompeji 66 Taf. 6; s. auch Corneto-Tarquinii, Polygnotos

Wandreliefs ägyptische und assyrische 122

Wappenschemata 59; 89; 183

Wappenstil 183

Wasserausgufs (Löwenkopf) mit Zapfen zum Einlassen 198

Wasservögel auf 'frühattischen' Vasen 49; 59

Webestil, Thierbilder des — 184

Weibliche heroisirte Personen mit Pferd auf boiotischen Reliefs 24, 5

Weihgeschenke, Inschriften der — 28; 220f.

Weihreliefs s. 'Marmor' u. 'Votivrelief'

Wettfahren auf einem Gewandsaum 217 Abb.; auf Vasen und Votivfiguren in Olympia 95

Widder, Gefäfs in Form eines — 204, 1 Abb.

Widderhorn in der Hand des Hermes 134

Widderkopf in der Hand einer als 'Manes' fungirenden Hetaere 182

Wien, Adorant *Bronzestatue* in — 134, 1; Reliefs von Gjölbaschi (Trysa) 171

Xanthippos Vater des Perikles, Ostrakon des — 161 Abb.

Xenophanes bei Athenaios XI 462: 265

Xenophon *de re equestri* X 3f.; X 8: 78, 7; X 15: 78, 8

ὑφήσσων 185, 12

Zacken auf geometrischen Vasen 40

Zähne sichtbar bei Werken des Archaismus 14f.; versilbert 13; Zähnefletschen bei Gorgonen und Keres 186f.; — knirschen in der Hesiodischen Schildbeschreibung 187f.

Zenobios V 60: 29, 20

Zeus mit Adler *Relief* 24 Abb.; im Gigantenkampf 269; 271

Zeuxippos (Hades?) 27; (Heroenname?) 29, 22

Zickzack-Ornament 39; 54; 65; 71; 213

Ziegen, *Bleirelief* 196

Zierschilde 190

Zirkel im Gebrauch der alten Künstler 223

Zophoros am dorischen Tempel 124

Zügel und Zügelhaltung 96

Zweikämpfe, Typik der — 184; 270

II.

INSCHRIFTEN.

Aus Alexandria 197; Athen 26f.; 135f.; 196; 219f.; Chios 28, 15; Delos 143, 23; Eresos 198; Karpathos 196; Malta 196; Rhodos 197; Rufsland 28, 16; Smyrna 28, 17; 30, 26; Sparta 28, 16; 29, 22

A und A 147
A Ornament nicht Buchstabe *V.* 48, 15
Ἀγ— *V.* 65
ἀγαθός (ἥρως ἀ.) *Rel.* 29, 19
ἄγαλμα *Col. Nan.* 151
Ἁγνούσιος *Rel.* 196
ἀδελφῷ *Rel.* 28, 15
Ἀζάρατος *Votivträger* 29, 23
Ἀθεναία *V.* 277; Ἀθεναίᾳ *Bas.* 143
Ἀθμονεύς *Rel.* 196
Ἀκαμαντίς *V.* 162
Ἀκάμας *Rel.* 29, 22
Ἀλκιβιάδης καλός *V.* 164
Ἀλκίμαχως καλώς *V.* 173, 16
Ἄλκιμος 29, 22
ἀμενφὲς (ἄγαλμα) *Col. Nan.* 151
Ἀνδοκίδης *Bas.* 145
ἀνέθηκεν 29, 23; 220 u. ö.; — ποιήσας 143, 23
ἀνέστησεν *Rel.* 32, 29
Ἀντένορ ἐπ— *Bas.* 135
Ἀντιαλκίδου *Rel.* 28, 17
ἀπάντων (τυχὼν ἀ.) *Rel.* 26; 29, 23
ἀπαρχήν (ἔργων ἀ.) *Bas.* 135; 146; 146, 4
Ἀπολλοδώρου *Rel.* 27, 12
Ἀπολον *V.* 277
Ἀπολλ]οφ[ά]νης *Rel.* 28, 15
Ἀπολλωνίδης *Rel.* 29, 18
Ἀριστοκλῆς *Rel.* 29, 22
... Ἀρτέμιδι ... *Stuckfragment* 198; — φίλος *Rel.* 30, 24
Ἀρχηγέτης *Rel.* 29, 22
Ἀρχιάδης *Rel.* 196
M. Aurelius Cocceius *Bronzestempel* 196
ἀφηρφσθεῖ 28
Ἀφρ[οδίτη] *V.* 164, 135
ϟVƎVI+A *V.* 277

βασιλεύς 72
Βοήθου *G.* 17
ϟƎΜΟꟻVϘA⟩ *V.* 155
ΛE *V.* 277
Γλαυκύτης *V.* 161
Γλαύκον (Λεάγρο) *V.* 162
γλυκυτάτῳ ἀδελφῷ *Rel.* 28, 15
Γνησιάδης? *V.* 145
γρόφων 151

δέξαι 151
δεύτερον 28, 17
Διονύσιος 28
Διὸς (παῖ Δ.) 151
Διώνυσως *V.* 173
Δρομοκλείδης Δρομοκλείδου *V.* 162, 126

E und E 147
Ἐκφάντῳ *Col. Nan.* 151
ἐπευχόμενος 151
Ἐπίδρομος *V.* 106
ἐπιφανεῖ (ἥρωι) *Rel.* 28, 15
Ἐπιφανής *Rel.* 29, 22
ἐποίει 72 u. ö.
ἐποίεσεν *V.* 144
CPΓЄ
ΔЄΞΙΚΛ
ΧΩΤΙC *Stuckbruchstück* 198
ΑΡΤЄΜΙ
ΔΙΚΙ
ἔργον ἀπαρχὲν *Bas.* 135
Ἔρως *G.* 197
Εὐθύδικος *Bas.* 220
εὔκολος (ἥρως) *Rel.* 29, 19
ὁ Εὐμάρος τ... *Bas.* 135; 147
εὐμένης *Rel.* 29, 19
εὐξάμενος *Votivträger* 29, 23
Εὐρω[π]α *V.* 112
Εὐφρόνιος *Bas.* 144

Ζεύξιππος 29, 22
Ζῆθος 29, 22
Ζην]όδοτος *Rel.* 28, 17

H Unsicherheit in der Verwendung des — 178
Ἡγεμών *Rel.* 29, 22

ΗΛΕΝΗ *V.* 178
ΗΡΜΕΣ *V.* 178
ἥρως, ἥρωι 23f. *passim;* ἥρωνι 28, 15; 29, 18

⊗ 22, 9; ⊟ *V.* 277
Θαλιάρχου 220
Θε]όδωρο[ς } 32, 29
Θεολγ-
θεός, θεά *Rel.* 31
Θερύτα[ς *V.* 113

Ἵππαρχος *V.* 165
ΙΠ⊣ΝΟ⊔+ΟΣ *V.* (Hipparchos?) 147, 36
ΗΙΠΠΧΟΣ *V.* 166
Ἱπποδάμας *V.* 164
Ἱπποκράτης *V.* 161
[Ιασιάδης *V.* 145 s. 281]

ʒΟΤΙΦΙ *V.* 154, 82
καλός *V.* 112 u. ö. 159f. *passim*
κατάγραφος 157, 96
κεραμεύς *Bas.* [142]; 144f.
Κιμέριος *V.* 144
Κλεοβούλου *Stempel* 197
κοῦροι *Rel.* 28, 16
Κρίτον *Bas.* 143f.
Κυδρογένευς, Κυδρογένει *Rel.* 28, 15

Λ und ΛΥ Ornament nicht Buchstaben *V.* 48, 15
Λάχης *V.* 164
Λέαγρος *V.* 162
ʒ϶8϶1 *V.* 154, 82
Λεπὸς ὗς (Λειπώ?) *V.* 144
Λεοκράτες *V.* 161
-λεως 32, 29
ὁ Λύδος *V.* 144, 27
Λυσίας *Rel.* 27, 12
Lysipposinschriften 72

Μ und Μ 147
ΜΑΜΕΚΑΙΠΟΤΕΟ (μάομαι καὶ ποθέω?) *V.* 162
Μεγακλῆς *V.* 161
Μέγωνος, Μέγωνι *Rel.* 28, 15
Μίδας *V.* 112
Μινώιος (ταῦρος) *V.* 22, 9
Μνησιάδης *V.* 145
ΜΥΘΑΛ *T.* 201, 3

Ν 147; Ν Ornament, nicht Buchstabe *V.* 48, 15
νανε *V.* 232, 46
ΝΑΕΡ+ΙΣ (Νέαρχος) *V.* 147, 36
Νέαρχος ἀν- 135
νέκυς neben νεκρός 146
Νησιάδης 145
ἐνίκα 162
νονε *V.* 232, 46

ΧΣΑΝΘΙΠΠΟΣ *Ostrakon* 161

Ὀνησικράτου *Rel.* 28, 15
ὀργεῶνας 28
Ὀρεῖος *V.* 113

παιδικά *V.* 159; παιδικός *V.* 159, 109
παῖ Διός *Col. Nan.* 151
Παναίτιος καλός *V.* 164
παραπρυτάνεις *Rel.* 28, 17; 30, 26
Πασιάδης *V.* 145 vgl 281
πατήρ *Rel.* 32, 29; πατρός 144, 26
πατρῴῳ (ἥρῳ) *Marmorblock* 32, 29
πλουτοδότῃ *Rel.* 28, 15; 29, 18
ποθέω ΠΟΤΕΟ *V.* 162
Πολεμόνικος *Rel.* 196
πρυτανεύσας *Rel.* 30, 26
πρυτανεύων (τὸ δεύτερον) *Rel.* 28, 17

Ϙ bei Exekias 158, 102
ϘΟΡΑ+Σ *V.* 277
ΡΟΔΟΚΛ····ΑΣ *Marmorstössel* 197

ΣΑΡΑΠΙ *Porzellanfragment* 197
Σέλευκος 72 s. Lysipposinschrift
Σιλενος *V.* 113
ὁ Σκύθο 143
σοὶ γὰρ u. s w. 151
Στεσίας *V. u. Grabstein* 160f.
συγγενείας (ἥρωα) 32, 29
συνοδῖται *Rel.* 28, 16
Σωκρατευς *Stempel* 196
Σωτήρ *Rel.* 29, 22

ταῦρος Μινώιος *V.* 22, 9
τελ- ἐτέλεσσε 151

Τηιάδη *Rel.* 28, 17
Τίμανδρος *Rel.* 28, 15
τυχὼν (ἁπάντων) *Rel.* 26; 29, 23

ὑγιεια *Bas.* 144
-υς *Bas.* 135
ὗς υἱός 144; 146; 281

φίλος 30, 24
φροντῖσαι 28
φυλή 162

X Ornament, nicht Buchstabe 48, 15
Χαρίωνος 144, 26
Χολαργεύ[ς 146, 34
Χοραγῶν *Rel.* 27, 12
+PEMESHVVS 146
XS oder XO? *V.* 142, 19

Ω für O im parisch-thasischen Alphabet 171; 173
Ὠλυσσεύς *V.* 171



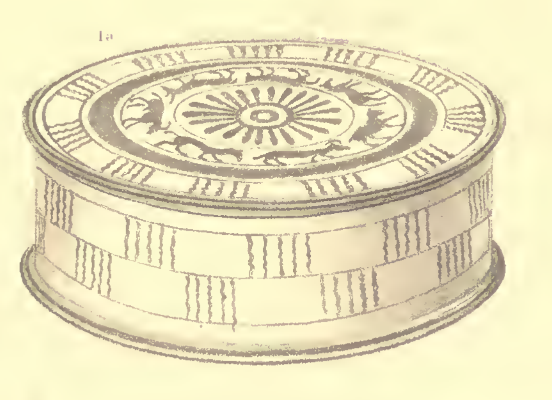




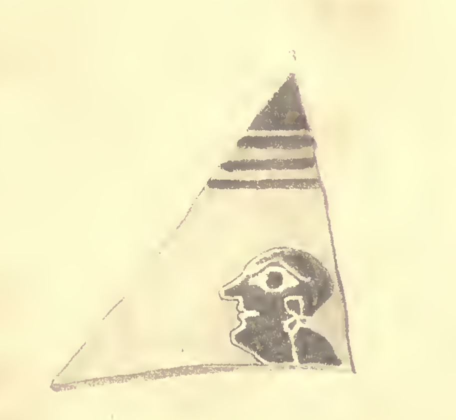
BRONZENE HELMWANGE
IM BERLINER MUSEUM









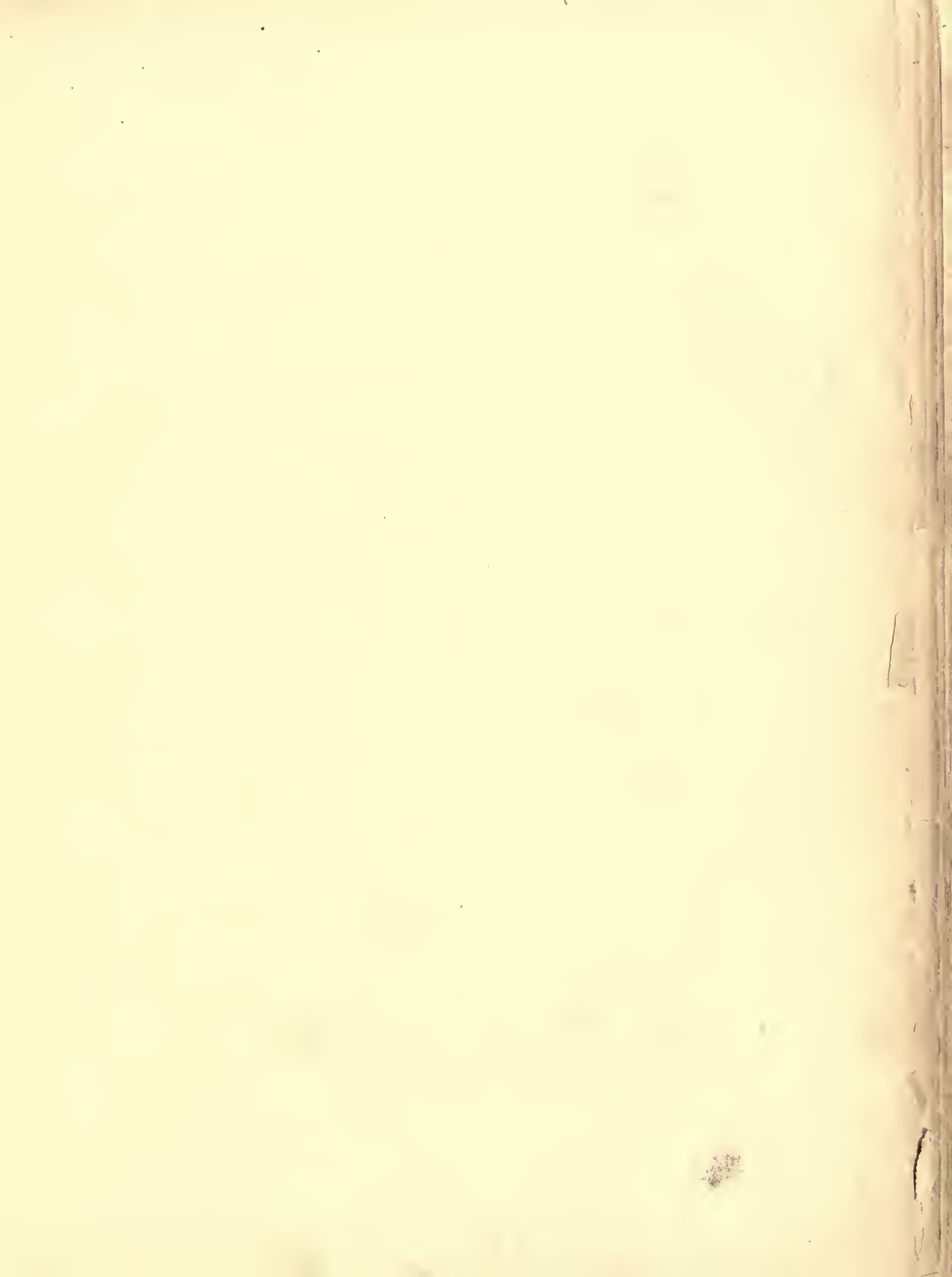




LITH. ANST. v C. L. KELLER. BERLIN. S

ARCHAISCHE VASEN







ARCHAISC

AUS A





HE KANNE
NALATOS









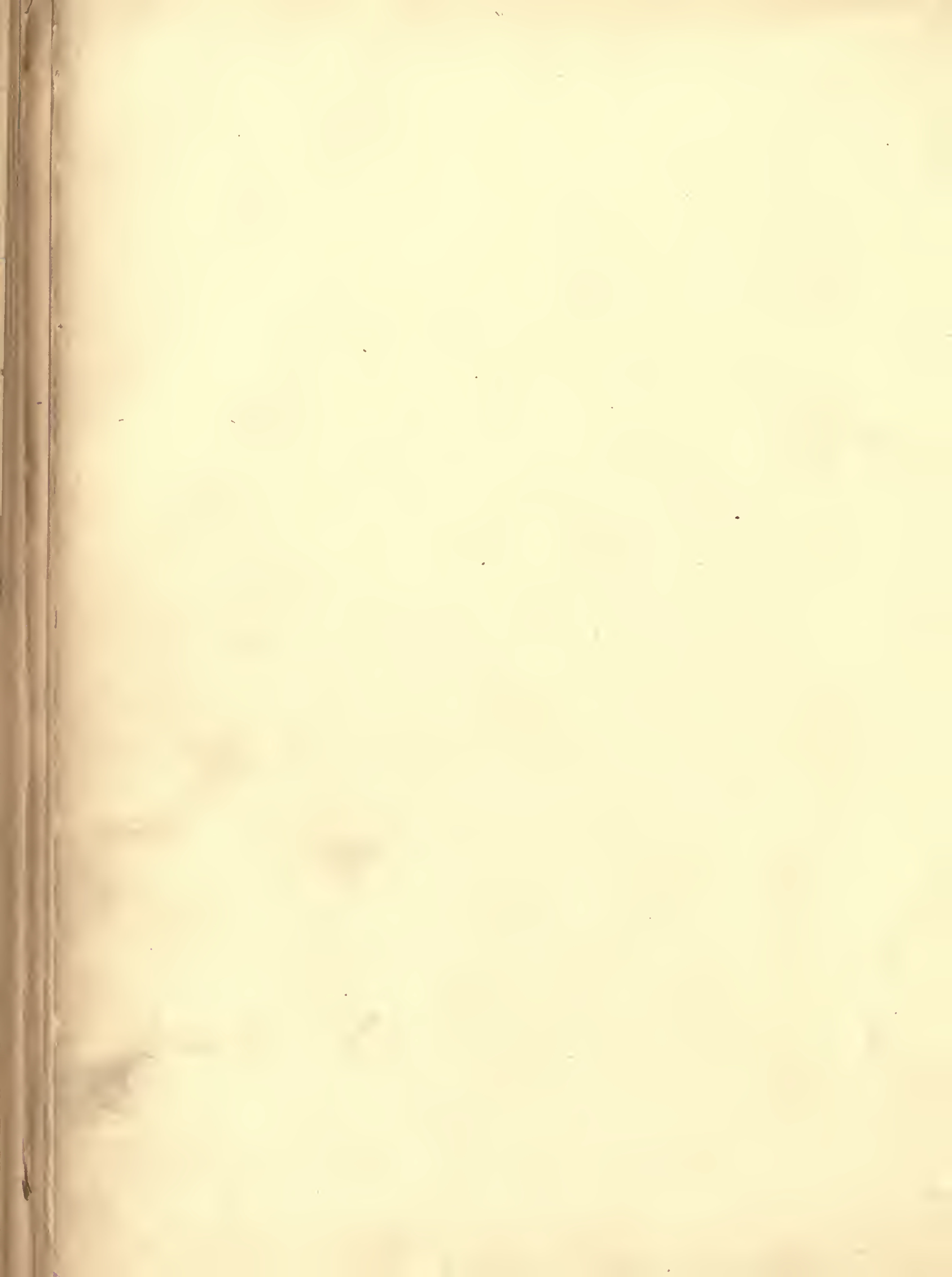
ARCHAISCH

AUS T



ZU TAFEL 3

:R KRATER
:EBEN

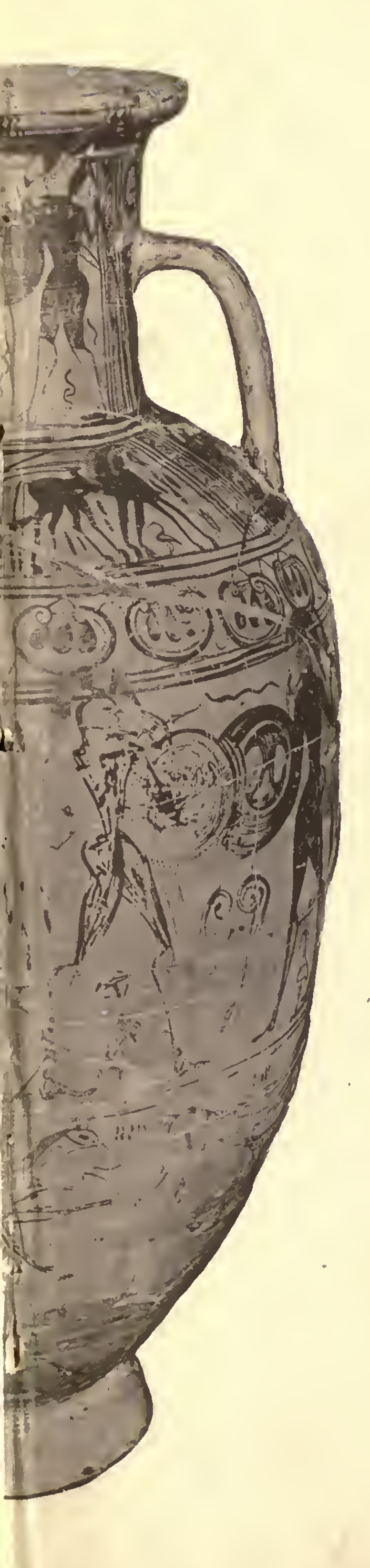






ARCHAISCH
VOM

Lichtdruck



E AMPHORA
ETTOS





LITH. ANST. v. C. L. KELLER, BERLIN S.

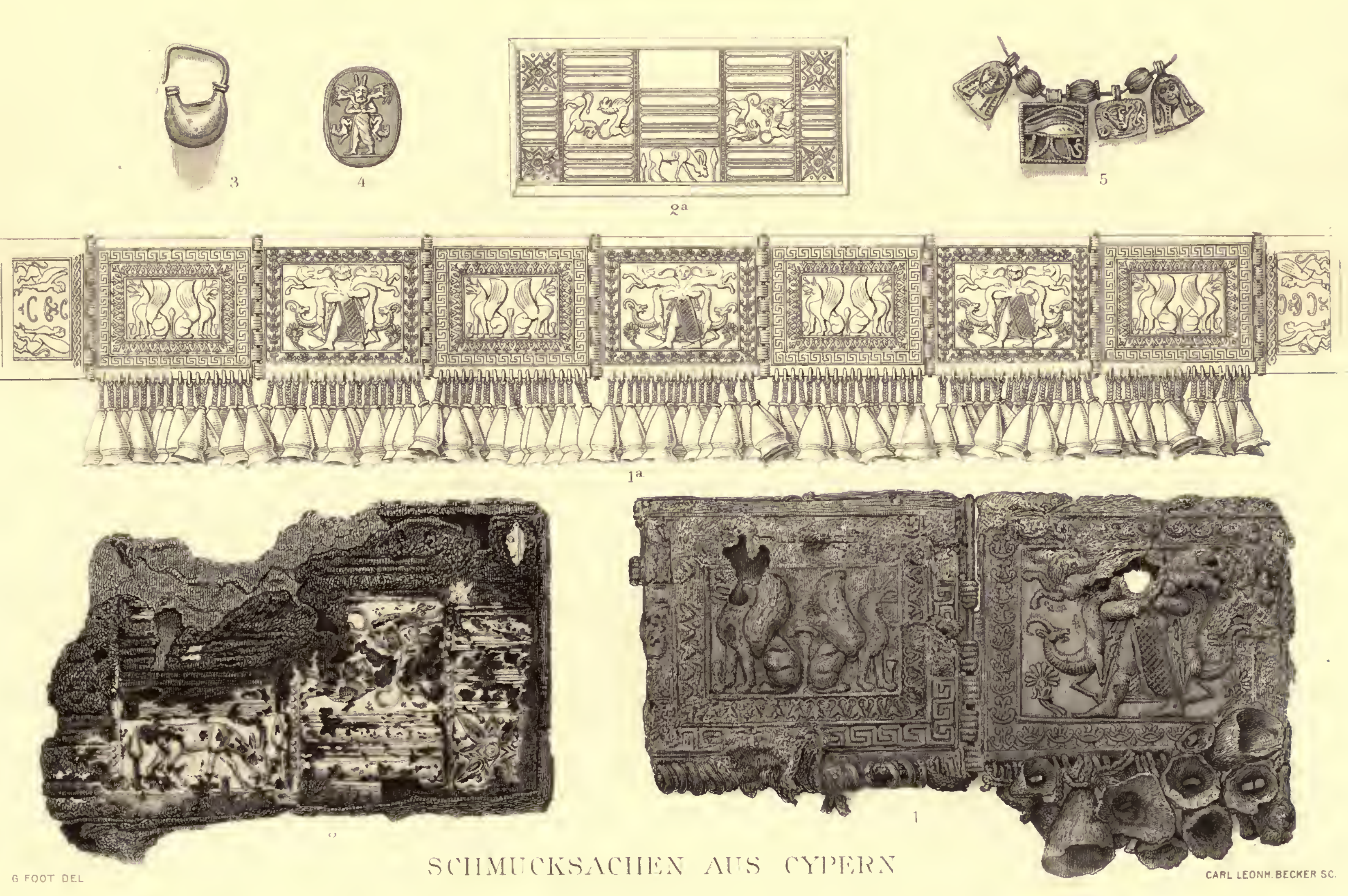
POMPEJANISCHES WANDBILD





AMAZONENKAMPF
GRUPPE IN VILLA BORGHESE





SCHMUCKSACHEN AUS CYPERN



½ Photogravure H. Riffarth Berlin

BRONZESTATUETTE EINES HERMES

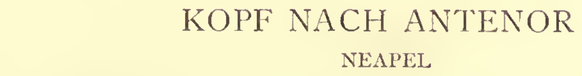




1

KOPF VON ANTENOR
ATHEN





2

KOPF NACH ANTENOR
NEAPEL





1/1

LEKYTHOS AUS CYPERN





1/3

MELISCHE VASE IN ATHEN





WEIBLICHER KOPF
AKROPOLIS · ATHEN

Lichtdruck von G. Neumann





WEIBLICHER KOPF VOM WEIHGESCHENKE DES EUTHYDIKOS

AKROPOLIS · ATHEN

Lichtdruck von G. Neumann







